

Escola Superior de Música e Artes dos Espectáculo
Mestrado em Interpretação Artística – Canto



Os Papéis Travesti na Voz Feminina

Autor: Ana Isabel Pinto dos Santos

Orientadora: Professora Doutora Cláudia Marisa Oliveira

Co-Orientador: Professor Doutor Rui Taveira

Setembro, 2013

Agradecimentos

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo apoio incondicional que sempre me prendaram em
toda a minha vida.

À Professora Cláudia Marisa, pela sua sempre disponibilidade e empenho na elaboração
deste trabalho e do recital final de mestrado.

Ao Professor Rui Taveira, pela sua dedicação e empenho na passagem de conhecimento
da arte de bem cantar desde o início da minha formação, e pela amizade e carinho que
sempre dispôs.

Ao Professor Angel, pela sua inteira dedicação e partilha musical.

Ao Professor João Henriques, pela prontidão e disponibilidade que teve em partilhar o
seu conhecimento.

Ao Professor Doutor Oliveira Lopes, que sempre foi uma peça fundamental na minha
formação como cantora e que estará sempre na minha memória.

Aos amigos do 111, por todo o carinho e companheirismo que sempre mostraram em
todos os momentos.

Ao Carlos, pela amizade de sempre e pelo apoio incondicional desde o início da minha
jornada musical.

Resumo

O estudo e a construção de uma personagem de ópera são fundamentais para o desempenho de um cantor em palco. Desta forma, ao cantor não só lhe compete o desempenho vocal por excelência, como também lhe compete a capacidade de transmitir uma mensagem ao público através da sua destreza representativa, que está sempre inerente a um determinado texto e contexto que constitui o papel da personagem. Um cantor também é indiscutivelmente um actor e por isso o treino vocal não é distanciado de outros aspectos como o dramatismo, a fisicalidade e a condição emocional da personagem interpretada pelo cantor, enquanto artista, músico e actor.

Nesta monografia aborda-se a compreensão do surgimento dos papéis travesti na ópera, papéis estes que foram originalmente escritos para os cantores castrati e que devido a diversos factores passaram a ser interpretados por mulheres disfarçadas de homens, e outros papéis que foram escritos exclusivamente para as vozes femininas em travesti a partir do século XVIII. A referência ao repertório de papéis travesti que existem para as vozes femininas, destacando os papéis travesti que existem para a voz mezzosoprano. A descrição de sete personagens travesti para cantoras mezzosoprano (personagens estas que foram escolhidas para o recital final de canto da autora), quanto à sua acção no enredo da ópera, quanto ao conteúdo do texto pertencente às ária cantadas e quanto à escrita musical dessas mesmas árias, com referência a entrevistas de várias cantoras famosas de hoje em dia acerca da sua visão dessas mesmas personagens. E o trabalho laboratório desenvolvido sobre a criação da imagem e da emoção de cada personagem, no auxílio da construção da personagem e da performance vocal num cantor – actor, utilizando as personagens travesti escolhidas. Este trabalho laboratório foi baseado na metodologia “Quadro Imagem – Voz” criada pelo autor João Henriques no seu trabalho final de mestrado (*Pedagogia Imagem-Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico do Canto* – Tese Dissertação na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2012) que consiste na criação de um estado imagético que desencadeia um determinado estado emocional no intérprete, com base na personagem utilizada, que vai ter influência sobre determinadas reacções físicas – a postura e a respiração. A imagem, a emoção, a postura e a respiração são classificáveis tendo em sempre em consideração a história da personagem na ópera e o texto dessa mesma personagem.

Palavras - Chave: Castrati; Travestismo; Personagem Travesti; Imagética; Emoção; Postura; Respiração

Índice

Resumo	3
1. Introdução	7
2. O Travestismo.....	11
2.1. A Origem do Travestismo nas Artes Performativas – Teatro e Ópera.....	12
2.2. O Travestismo na Ópera	14
2.2.1. Os Castrati	16
2.2.2. Declínio dos Castrati e o Surgimento dos Papéis Travesti	22
2.3. Os Papeis de Travesti na Ópera.....	28
2.4. O Repertório Travesti do Mezzosoprano na Ópera	35
3. As Personagens Travesti do Programa de Estudo	37
4. O Laboratório do Programa de Estudo	56
4.1. Enquadramento da Pesquisa – Laboratório desenvolvido para a Performance.....	56
4.2. Explicação e Descrição dos Quadros Imagem – Voz das Árias e Recitativos das Personagens Travesti	59
5. Conclusões.....	85
Referências e Bibliografia.....	88
Anexos	93

Índice de Figuras

Figura 1.....	15
Figura 2.....	18
Figura 3.....	19
Figura 4.....	19
Figura 5.....	19
Figura 6.....	24
Figura 7.....	25
Figura 8.....	28

Índice de Esquemas

Esquema 1 – Óperas dos Séculos XVII, XVIII e XIX que incluem Papéis de Castrati...21
Esquema 2 – Óperas com Papéis Travesti do Século XVII e Século XVIII.....31
Esquema 3 – Óperas com Papéis Travesti do Século XIX.....33
Esquema 4 – Óperas com Papéis Travesti do Século XX e do Século XXI.....34
Esquema 5 – Papéis Travesti Mezzosopranos – Século XVII e Século XVIII.....35
Esquema 6 – Papéis Travesti Mezzosopranos – Século XIX e Século XX.....36

Índice de Quadros

Quadro <i>Imagem</i> – Voz 1: Estado Imagético Situação/Contexto (a partir de Henriques, 2012).....60
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 2: Estado Imagético Metafórico (a partir de Henriques, 2012)...62
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 3: Estado Imagético Situação/Contexto (a partir de Henriques, 2012).....64
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 4: Estado Imagético Metafórico (a partir de Henriques, 2012)..66
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 5: Estado Imagético Situação/Contexto (a partir de Henriques, 2012).....68

Quadro <i>Imagem</i> – Voz 6: Estado Imagético Situação/Contexto (a partir de Henriques, 2012).....	70
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 7: Estado Imagético Situação/Contexto (a partir de Henriques, 2012).....	72
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 8: Estado Imagético Personagem/Situação (a partir de Henriques, 2012).....	74
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 9: Estado Imagético Personagem/Situação (a partir de Henriques, 2012).....	76
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 10: Estado Imagético Situação/Contexto (a partir de Henriques, 2012).....	78
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 11: Estado Imagético Situação/Contexto (a partir de Henriques, 2012).....	80
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 12: Estado Imagético Metafórico/Espontâneo (a partir de Henriques, 2012).....	81
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 13: Estado Imagético Situação/Contexto (a partir de Henriques, 2012).....	82
Quadro <i>Imagem</i> – Voz 14: Estado Imagético Espontâneo (a partir de Henriques, 2012).....	84

1. Introdução

O tema escolhido para este trabalho resulta do interesse que vim a desenvolver ao longo destes anos como aprendiz em canto, no aprofundar de conhecimento acerca de como um cantor poderá desenvolver a preparação de uma personagem quando está perante a aprendizagem de um papel para uma ópera.

Hoje em dia, a velocidade de montagem e preparação de uma ópera é muitas vezes feita de uma forma alucinante como consequência do pouco tempo que existe antes da estreia. Tal facto leva a que muitas vezes não haja uma preparação tão aprofundada das personagens e isso reflecte-se na performance do cantor.

A performance artística, que por definição é uma modalidade de manifestação artística interdisciplinar que pode combinar teatro, música, poesia ou vídeo, com ou sem público, requer de um cantor um compromisso pessoal, quer da sua voz, quer do seu corpo e seu movimento, quer das suas emoções. Como consequência, todos estes factores são “misturados” e trabalhados em simbiose com um único fim – a personagem construída levada ao expoente da performance.

A performance na ópera envolve um compromisso vocal, físico e emocional extra e fora do comum, sendo que, a maneira como os cantores lidam com estas exigências como pessoas e como artistas não acontecem de forma separada. O estudo na ópera pode ser rígido, autoritário, tenso, ou então pode ser libertador, aberto, alegre e uma actividade encantadora de crescimento pessoal, para que tanto o processo de treino/estudo como o produto final de performance sejam mais próximos de uma experiência positiva.¹ Este raciocínio apresentado por Wesley Balk (1992) induz que o estudo feito por um cantor de ópera deverá ser polivalente, quer em relação ao conteúdo dos textos da personagem e sua memorização aliada à música escrita, e ao mesmo tempo a importância do trabalho com o corpo e emoções aquando a preparação do papel.

A ópera é a essência de momentos de elevada emoção, esta pode ser considerada a maior força da ópera mas ao mesmo tempo pode ser a sua maior fraqueza. Os momentos emocionalmente intensos se não forem conduzidos com total empenho podem parecer enfadonhos. O desafio exige flexibilidade de resposta e livre de todo o tipo de tensões, bem como um compromisso emocional fortemente sustentável ao longo de toda a performance. A questão fundamental da preparação e performance do cantor prende-se

¹ BALK, Wesley H. *The Complete Singer – Actor*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.

com a articulação entre diversos elementos que são opostos: a pessoa – o artista; as palavras – a música; o teatro – a música; o processo – o produto; o cantor – o actor.²

*“A mente é como o vento e o corpo é como a areia; se queres saber como o vento está a soprar, podes olhar para a areia.”*² Esta citação de Cohen (1993) revela o quanto é importante haver um trabalho contínuo do conhecimento do nosso corpo e mente. Existem numerosas técnicas que auxiliam o equilíbrio corporal e mental no dia-a-dia do homem. Como tal, para um artista ainda é mais importante a exploração desta abordagem, visto que todos os dias é sujeito a um enorme trabalho complexo de corpo e mente.

Segundo Balk (1992), a música e o teatro estão sempre correlacionados com a performance de um cantor. Desta forma, as capacidades musicais e teatrais devem fazer parte da prestação de um cantor, devendo este ser considerado um cantor – actor.

O cantor sendo um intérprete de ópera ou de canção ou mesmo de oratória estabelece sempre uma relação vincada com a narrativa que apresenta na sua performance. Sendo assim, a construção de um carácter de uma personagem está sempre associada ao contexto histórico e acção que o papel abarca, ao texto da narrativa e à música. Segundo Portman e Playfair (2012), estudos recentes comprovam que o desenvolvimento de um cantor exige para além do treino vocal, um estabelecimento de ligação emocional com o texto da personagem e com a música das árias e recitativos da personagem, permitindo uma ligação exteriorizada com o ouvinte. De tal forma, a importância que um cantor deve ter em assumir um determinado carácter prende-se com a relação do texto e música, tornando a sua interpretação verdadeira. O mesmo autor ainda afirma que um cantor como actor procura ser verdadeiro no momento da sua interpretação, ou seja, ter capacidade de possuir uma liberdade emocional que lhe permita encarnar o carácter da personagem que interpreta e que lhe permita ter capacidade de exteriorizar a realidade e experiência dessa mesma personagem, sem prejudicar ou comprometer a qualidade vocal e o bem-estar físico.

O processo de evolução de uma personagem é conseguido no seu máximo esplendor se o texto e a música forem devidamente explorados para que a emoção e verdade da personagem, juntamente com a respiração, a narrativa e a expressividade do momento seja desenvolvida.

² COHEN, Bonnie B. *Sensing, Feeling and Action: The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering*. Contact Editions, 1993.

Segundo Harrison (2006), para se conseguir uma interpretação verdadeira, perceptível e consciente, é necessário que o estudo seja direccionado para várias facetas da arte que é o canto: a exploração do contexto dramático da personagem a ser interpretada e o texto, muito antes sequer de ser vocalizado. O texto que vai ser cantado é normalmente a inspiração e a base da música vocal; para além disso, o compositor expressa as palavras na sua música dando-lhes ênfase e cores que devem ser tomadas com enorme importância pelo intérprete no auxílio da sua expressividade. Para Harrison (2006), um bom intérprete não é só assertivo ou autêntico, mas também consegue envolver no seu trabalho com o texto, o carácter da personagem e musica com a sua própria personalidade.

O desenvolvimento do carácter da personagem que o cantor interpreta está, como referido anteriormente, intrinsecamente ligado ao texto e seu significado dessa mesma personagem. As palavras que constituem um texto permitem aos intérpretes criar vários subtextos que originam imagens interiores. Segundo Stanislavski (2008), a recorrência à memória das emoções do próprio actor aquando a sua interpretação de um texto a fim de ir à profundidade do mesmo, é recorrente; e tal prática à memória das emoções sentidas no passado do intérprete desencadeia actuações instáveis, o que deve-se concentrar no sentido relativo às palavras desse texto, e tal concentração desencadeia a imagens interiores criadas pelo intérprete relacionadas com o texto da personagem e não com a vida própria do actor. Estas imagens interiores criadas são importantíssimas para a interpretação de uma personagem pelo cantor – actor.

Nesta monografia é destacado a evolução dos papéis travesti desde o aparecimento dos castrati na ópera até ao seu declínio dando lugar às vozes femininas para tomarem o lugar dos castrati na ópera; a distinção entre os papéis que foram originalmente feitos para castrati e os papéis travesti que foram originalmente compostos para as mulheres; as óperas, épocas e personagens travesti que existem no mundo da ópera, com destaque dos papéis travesti para o mezzosoprano; a contextualização das personagens escolhidas para o trabalho laboratório, referente aos enredos com a análise musical das árias das personagens travesti e com a caracterização destas na evolução da acção com recorrência ao texto das árias como base da análise do perfil psicológico de cada uma das personagens; referência a entrevistas de cantoras líricas profissionais de hoje em dia sobre o perfil psicológico de algumas das personagens utilizadas no trabalho laboratório; utilização de uma metodologia de trabalho de João Henriques (2012) com objectivo de construir o perfil emocional de cada uma das personagens travesti com base

no texto das árias utilizadas de cada personagem e no enredo das respectivas óperas e a relação com as outras personagens, sendo que esta metodologia impulsiona a construção imagética de um contexto próprio referente a cada personagem e que vai desenvolver um determinado estado emocional, que por sua vez este estado vai contagiar as características físicas como a postura e a respiração do cantor por forma auxiliar na comunicação de cada estado emocional através da voz. Esta metodologia vai de encontro ao objectivo final do trabalho que é a construção do perfil emocional de uma personagem travesti ao longo das árias cantadas para que a exteriorização da interpretação vocal/emocional seja verdadeira para o público no momento da performance. O repertório utilizado para o laboratório de trabalho estendeu-se a diferentes épocas da história da composição, entre o século XVIII com Händel e Mozart, e o século XIX com Bellini, Gounod e Wagner. As personagens travesti escolhidas para o trabalho laboratório foram as seguintes: “Romeo” de I Capuleti e i Montecchi (1830, Bellini), “Ariodante” de Ariodante (1734, Händel), “Sesto” de La Clemenza di Tito (1791, Mozart), “Siebel” de Faust (1859, Gounod), “Cherubino” de Le Nozze di Figaro (1786, Mozart), “Stephano” de Romeo et Julliete (1867, Gounod) e “Adriano” de Rienzi (1842, Wagner).

Desta forma, este trabalho destaca a descoberta e desenvolvimento de construção de algumas personagens travesti de papéis de ópera existentes na voz feminina. Esta construção é baseada num método de trabalho para cantores de João Henriques (2012), que consiste na utilização de um conjunto de ferramentas essenciais ao desempenho do cantor. A utilização da sua metodologia de trabalho tem como objectivo primordial a construção e exploração de imagens e emoções que são baseadas nos contextos e nos textos das óperas das personagens, desenvolvendo a sua capacidade de criação de imagens e desenvolvimento de sentido emocional, estando este perante um determinado papel com um determinado contexto na ópera, com um texto inerente à personagem, auxiliando na construção de um carácter próprio da personagem alvo e na capacidade de transmitir as intenções e emoções através da voz.

2. O Travestismo

Antes de começar a explicação de como surgiu o aparecimento do mundo do travestismo na ópera torna-se necessário fazer uma breve referência ao significado da própria palavra.

Existem várias designações acerca da palavra travestismo (*Cross – Dressing* na língua inglesa). Uma das referências encontradas refere-se ao travestismo como sendo um termo que serve para designar o acto de usar roupas do sexo oposto, ou seja, mulheres vestirem roupas de homem ou homens vestirem roupas de mulher.³ Uma outra designação para a palavra travestismo é expressa como sendo um “*Hábito mórbido de usar as vestes e os adornos do sexo oposto, que quase sempre traduz uma forma larvar do homossexualismo*”.⁴ Embora estas duas definições espelham diferentes visões sobre o modo de ver o travestismo, uma associada à visão social e outra especificamente virada para as artes, o que se pode verificar é que o travestismo na ópera consiste no uso de vestes do sexo oposto através de uma personagem travesti.

A palavra travesti, que irá ser muito utilizada ao longo deste trabalho, tem diversos significados, podendo consistir no uso de “*disfarce, máscara ou traje carnavalesco*”, ou então no uso de “*disfarce de um indivíduo do sexo masculino em feminino ou vice-versa*” e também “*o uso de um traje feminino por um artista do sexo masculino ou vice-versa*”.⁵

Outra definição desta palavra está inteiramente ligada com a ópera, sendo definida como “*um termo que serve para descrever os papéis de ópera que, se se trata de papéis masculinos, são cantados por mulheres (como os exemplos de Romeo em I Capuleti e i Montechi; Cherubino em Le Nozze di Figaro; Prince Orlofsky em Die Fledermaus; Oktavian em Der Rosenkavalier; e Composer em Ariadne auf Naxos) ou se trata aos homens que desempenham papéis femininos (como exemplos de Damas Pantomimas; L’Incoronazione di Poppea de Monteverdi.)*”⁶

O uso de um disfarce feminino por um cantor ou um disfarce masculino por uma cantora faz originar os papéis de travesti que viriam a ser praticados a partir do século

³ DAVIDSON, Cathy N. & WAGNER-MARTIN, Linda. *The Oxford Companion to Women’s Writing in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

⁴ BARBOSA, Henrique. *Lexicoteca Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Circulo de Leitores, 1985.

⁵ BARBOSA, Henrique. *Lexicoteca Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (1985).

⁶ MICHAEL KENNEDY and JOYCE BOURNE. “*travesti*.” *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 1996. Encyclopædia.com. (September 4, 2013)

XVII. Para este tipo de papéis existem diferentes termos dependendo da língua em que é usado: em inglês – Trouser – Role ou Breeches – Role; em alemão – Hosenrolle; em italiano – Travesti.

2.1. A Origem do Travestismo nas Artes Performativas – Teatro e Ópera

No teatro e na ópera o recurso ao travestismo foi desde muito cedo utilizado para a representação de diversas personagens. O acto de usar um disfarce em palco, quer um disfarce feminino ou disfarce masculino, já existe há muitos séculos.

No período do teatro grego as personagens usavam diversos disfarces em que eram maioritariamente figuras mitológicas e outras figuras importantes. Na sociedade da Grécia antiga a mulher era vista como a “oprimida” e o homem como o “patriarca”, e exemplo disso era que as mulheres não podiam aparecer como figuras políticas ou culturais em público, e como tal no teatro grego eram os actores que desempenhavam os papéis femininos que apareciam nas peças (Ex.: Deianeira (papel feminino interpretado por um actor) em *Trachiniae* ou *Mulher de Trachis* (430 A.C.) de Sófocles).⁷

No teatro grego, em contraste do que se verifica no teatro de Shakespeare, a autenticidade e grandiosidade de carácter está sempre associado à personagem masculina em detrimento da personagem feminina.⁸ Os papéis femininos facialmente eram assumidos por homens, onde o palco era o sítio de diversão das emoções femininas e em que fora de cena estes actores voltavam para o mundo patriarcal.

O teatro de Shakespeare, no início do século XVII, era utilizado como uma arte de confronto com a sociedade e os valores que estavam estabelecidos na época (as diferenças entre géneros e conflitos de poder político). Shakespeare usava os seus papéis femininos para mostrar algumas direcções que as mulheres poderiam empregar para conseguirem ter as suas ambições e intenções dentro de uma sociedade patriarcal. Embora na sua época a mulher não podia assumir qualquer papel de liderança, Shakespeare usou o do travestismo nas suas peças para poder passar essa liderança para o género feminino e confrontar a sociedade para os problemas de discriminação feminina

⁷ ZEITLIN, Froma I.. *Playing the Other: gender and society in classical Greek literature*. The University of Chicago, 1996.

⁸ ZEITLIN, Froma I.. *Playing the Other: gender and society in classical Greek literature*. (1996)

que existiam. O travestismo (duplo travestismo) era feito por homens que desempenhavam papéis femininos e que depois no enredo disfarçavam-se de homens para poderem exercer poder, livres da discriminação feminina pela sociedade (Ex: *O Mercador de Veneza* em 1600 de William Shakespear).⁹

Deste modo, o do aparecimento das peças de Shakespeare levaram a que houvesse homens a desempenhar papéis femininos, embora não muitos, que durante a peça se disfarçavam de cavaleiros ou pajens que exigiam um disfarce de roupas masculinas. Estes tipos de papéis de disfarce manter-se-iam até ao século XIX. É de realçar que entre o teatro e a ópera passou-se a estabelecer uma semelhança quanto aos personagens que usavam duplo disfarce: algumas das personagens femininas, no desenrolar do enredo, iriam ter que se disfarçar de homens (usar vestes masculinas) para poderem salvar o seu amante.¹⁰

É de salientar que em Inglaterra durante os anos 1610 e 1620 existiram evidências que algumas mulheres de algum estatuto social e económico adoptavam o uso de indumentárias masculinas como protesto às convencionais atitudes femininas nas sociedades e desta forma impulsionar a moral e espírito de igualdade da mulher e a liberdade social. Este uso de indumentárias também tinha o propósito de se manifestarem contra a controvérsia instaurada pela sociedade do travestismo usado nas peças de teatro. Tal manifestação destas mulheres deram origem as duas publicações – *Hic Mulier* e *Haec-Vir* – em que uma desaprovava e outra era a favor do travestismo.¹¹

O travestismo na ópera surgiu durante o século XVII. O aparecimento dos papéis travesti surgiu com a chegada dos cantores castrati. Estes cantores tinham a particularidade de cantarem num registo agudo o que lhe permitia ter vozes parecidas às vozes femininas e que poderiam desempenhar os papéis femininos mas com disfarce. Nas primeiras óperas, como o exemplo de *L'Orfeo* (Claudio Monteverdi, 1607), os castrati interpretaram papéis secundários femininos. No século XVIII viriam a ser os mais procurados para interpretarem os papéis principais nas óperas.¹²

⁹ CAMATI, Anna Stegh. *Reflexões sobre as Linguagens Cénicas de Shakespear: O Duplo Travestismo em O Mercador de Veneza*. Scripta Uniandrade, nº 7, 2009.

¹⁰ SMART, Mary Ann. *Siren Songs: representations of gender and sexuality in opera*. Princeton University Press, 2000.

¹¹ FERRIS, Lesley. *Crossing the Stage: Controversies on cross-dressing*. Edited by Lesley Ferris. Routledge, Taylor and Francis Group, 2005.

¹² HERIOT, Angus. *The Castrati in Opera*. Riverrun Press, London, 1986.

Como referido anteriormente, neste período as mulheres não estavam autorizadas de aparecerem em palco. Segundo Angus Heriot (1986), tal como nas igrejas em que os sopranos dos coros eram castrati, na ópera os castrati assumiram o papel que poderia ter sido das mulheres, no desempenho dos papéis femininos.¹³ Tal como no teatro de Shakespear, as mulheres neste período não poderiam subir a um palco e por isso os castrati vieram preencher essa falha na ópera, que persistiria durante dois séculos.

2.2. O Travestismo na Ópera

No século XVII surgiu uma combinação de diversas disciplinas artísticas – a música cénica ou ópera. Pode-se dizer que a ópera é uma forma de teatro em que existe uma combinação de monólogos, diálogos entre personagens, em que a acção se passa dentro de um cenário e a música contínua está sempre, ou quase sempre presente.¹⁴ O termo Opera em italiano quer dizer *Opera Lírica*, que implica que seja um trabalho de teatro que é feito para cantar.

Em 1560, na cidade de Florença, surgiu um grupo de músicos – A Camerata Fiorentina – que tinham o objectivo criar uma nova música baseada no modelo grego (união do teatro e da música e valorização do texto), em que as palavras do texto tinham de ser perceptíveis, e por isso a voz do solista tinha de ser destacada em detrimento da música instrumental, em que esta deveria não só servir de acompanhamento ao texto mas explorar os sentimentos e emoções do texto.¹⁵ Esta abordagem foi a precedente do novo género de forma de arte – Ópera.

A primeira ópera a ser escrita surgiu em Itália no final do século XVI – *Dafne* (Peri – Corsi - Rinuccini, Florença em 1597), no entanto só alguns fragmentos resistiram até aos dias de hoje. No início do século XVII foram compostas as óperas *La rappresentatione di anima et di corpo* (Cavaliere em 1600) e *Eurídice* (Peri e Rinuccini em 1600). Embora o compositor Jacopo Peri (membro da Camerata Fiorentina) tenha sido o autor do estilo recitativo¹⁶ verificar-se-ia que os discursos longos tornavam-se

¹³ HERIOT, Angus. *The Castrati in Opera*. Riverrun Press, London, 1986.

¹⁴ GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Gradiva – Publicações, 5ª Edição, Novembro de 2007

¹⁵ GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. (2007)

¹⁶ Citação de Jacobo Peri que descreve o estilo recitativo: “Ao sustentar as notas do baixo contínuo, enquanto a voz se movia, passando por consonâncias e dissonâncias – assim simulando o movimento

monótonos. Claudio Monteverdi (1567 – 1643) foi o compositor que utilizou as ideias e as práticas da Camerata Fiorentina juntamente com a sua mestria da arte polifônica para tornar este início de novo género mais dramático. Segundo Kobbé (1997), muitos compositores, incluindo Jacobo Peri, estavam demasiado absorvidos pela imitação dos modelos gregos, não dando liberdade à expressão, e que Monteverdi com a sua ópera *Orfeo* (Mântua em 1607) conseguiu através da música desenvolver um carácter dramático sem precedentes.¹⁷ Monteverdi conseguiu a partir dos recitativos explorar e mostrar uma panóplia de emoções e utilizar cromatismos e dissonâncias inesperadas entre o canto e os instrumentos.¹⁸

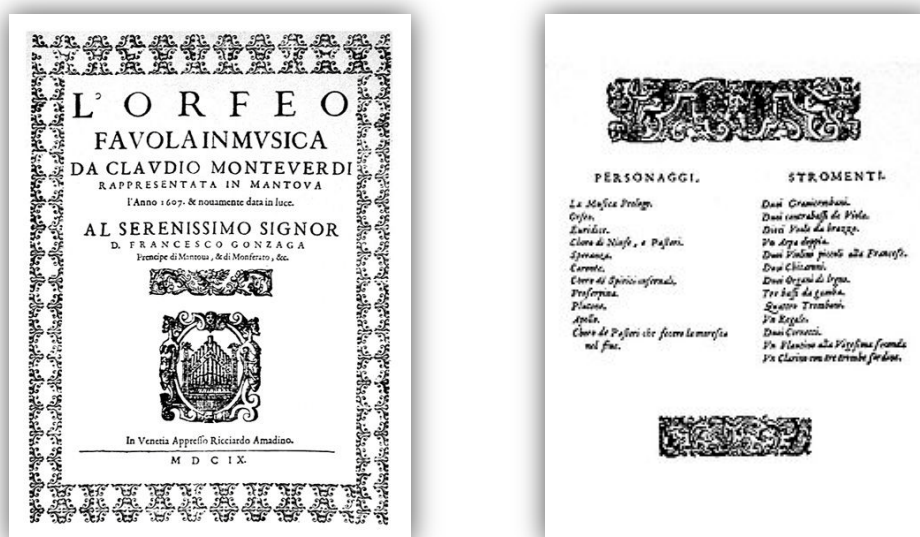


Figura 1: Capa e Lista dos papéis das personagens e instrumentos da partitura *Orfeo* de Claudio Monteverdi publicada em 1609

Fonte: <http://imslp.org/wiki>

Itália transformou-se no centro de referência de ópera por toda a Europa, especialmente nas cidades de Veneza, Nápoles e Roma. Durante a primeira metade do século XVII, os teatros de ópera italianos foram crescendo, embora com alguma resistência do estado papal, e com eles o protagonismo dos cantores de ópera. Como já

contínuo da fala – libertou suficientemente a voz da harmonia para fazer com que se assemelhasse a uma declamação livre e sem altura definida.” (GROUT, PALISCA, 2007)

¹⁷ KOBÉÉ, Gustave. *Kobbé: O livro completo da ópera*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1997.

¹⁸ BENNETT, Roy. *Uma Breve História da Música*. Trad. Maria Costa. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1986.

referido anteriormente, as mulheres estavam proibidas de subirem aos palcos o que obrigava que os papéis femininos fossem interpretados por cantores castrati.¹⁹

2.2.1. Os Castrati

No início do século XVII surgiram na ópera os cantores castrati. Estes cantores viriam a ser determinantes para o travestismo na ópera porque as suas características vocais iriam ser aproveitadas para interpretar, não só personagens masculinas com o registo muito agudo, mas sobretudo personagens femininas.

Os cantores castrati surgiram em meados do século XVI e perduraram até ao século XIX. Os cantores castrati, como o próprio nome indica, eram cantores que tinham sido sujeitos a uma intervenção cirúrgica que consistia na remoção das gónadas masculinas (testículos).

O aparecimento dos castrati está relacionado com a igreja católica, sendo que, as mulheres não estando autorizadas a cantarem nas igrejas, os coros de música sacra eram só constituídos por homens aliado ao desenvolvimento da música polifónica que desencadeava a necessidade da voz de soprano. Uma das passagens da bíblia, 1ª Epístola de São Paulo aos Coríntios (14:34-35) faz referência à proibição do canto na igreja católica:

*“ Como todas as Igrejas dos Santos, calem-se as mulheres nas assembleias, pois não lhes é permitido falar; mostrem-se submissas, como diz a própria Lei. Se querem aprender alguma coisa, perguntem-no em casa aos seus maridos, porque não é decente que a mulher fale na igreja. ”*²⁰

Até ao final do século XVII, esta passagem como outras passagens da bíblia foram interpretadas à letra pela igreja católica e por isso o uso dos castrati nos coros era uma prática comum.

Os meninos durante a sua idade jovial iniciavam os seus estudos musicais enquanto se mantinham ao serviço da igreja, onde aprendiam a teoria musical e prática do canto nos coros de música sacra. A voz de soprano era cantada por estes meninos que

¹⁹ GONÇALVES, Robson. *Uma Breve Viagem pela História da Ópera Barroca*. Ed. Gonçalves, São Paulo, 2012.

²⁰ COSTA, A., TAVARES, A., NEVES, J.C., LIMA, J.M., CARREIRA, J.N., RODRIGUES, M.A., DIAS, G.C. *Bíblia Sagrada*. Trad. Missionários Capuchinhos, Ed. Palavra Viva, Stampley Publicações Ltda. São Paulo – Brasil, 1974.

tinham um bom registo agudo mas apresentavam uma falta de força e um timbre menos rico que um adulto, e quando se davam as alterações hormonais (puberdade) estas vozes começavam a quebrar. Tais alterações faziam com que os investimentos feitos na formação vocal destes jovens fossem desperdiçados. A castração viria a ser a prática que faria com que as vozes dos jovens não fossem sujeitas a alterações, muito pelo contrário, viriam a ter um maior volume, grande agilidade e uma maior riqueza tímbrica.²¹ Existem algumas evidências da presença dos castrati nos coros das igrejas e uma dessas evidências trata-se de o testemunho do Papa Clemente VIII (1592-1605) – “*the creation of castrati for church choirs was to be held ad honorem Dei [to the honor of God]*”. Tal declaração fez aumentar significativamente a percentagem de prática de castração. Em 1599 o coro da Capela Sistina recebe o primeiro castrati e em 1640 todos os coros residentes de Itália tinham cantores castrati.²²

Segundo Jenkins (2000) os jovens eram castrados com as idades entre os 7 e os 9 anos e submetidos a um grande período de treino vocal, aproximadamente dez anos.

Após a intervenção cirúrgica, o agora castrati era submetido a um rigoroso treino vocal. Ao longo dos anos verificava-se que o crescimento da laringe era pouquíssimo e as vocais tinham as mesmas dimensões das cordas vocais de uma soprano. A voz de um castrati tinha o registo agudo da voz de uma criança ou soprano, que acompanhada pela sua enorme cavidade de ressonâncias (faringe e cavidade oral) e capacidade torácica adulta resultavam num timbre único.²³ O treino rigoroso que era necessário fazer para se tornar um cantor profissional era providenciado pelos conservatórios de música em Itália.²⁴

Embora prática da castração fosse historicamente condenável, o facto é que nos dois séculos seguintes XVII e XVIII, os cantores castrati seriam os cantores mais procurados e mais bem pagos da sociedade europeia e à volta disso acontecia um mercado muito poderoso – “... *as famílias mais pobres vendiam os seus meninos para um tipo de escravatura musical se estes mostrassem um talento vocal*”.²⁵

Uma das críticas contemporâneas da altura descrevia a voz do castrati como sendo “*clara e penetrante como um menino de coro mas muito volumosa com um som algo*

²¹ JENKINS, JS. *The Lost Voice: A History of The Castrato*. J Pediatr Endocrinol Metab. 13 Suppl 6:1503-8. 2000.

²² FRANKLIN, J.L. *The castrati: a physician's perspective*. Hektoen Internacional A Journal of Medical Humanities, Volume 2, Issue 2 - May 2010

²³ JENKINS, JS. *The Lost Voice: A History of The Castrato*. (2000).

²⁴ CHENEY, Victor T. *A Brief History of Castration*. Published by Authorhouse, 2006.

²⁵ CHENEY, Victor T. *A Brief History of Castration*(tradução do autor).

seco e áspero, mas brilhante, cheio de luz e impacto".²⁶ Os castrati durante o século XVII e XVIII tornaram-se famosos pelo seu cantar virtuoso, pelo seu rigor de estudo e graciosidade na performance.

Como referido anteriormente, o surgimento da ópera espalhou-se por toda a Itália. Os cantores profissionais que existiam trabalhavam sobretudo nos coros das igrejas e por isso eram os primeiros a serem requisitados para a prática do novo drama musical, e como tal os castrati também começavam a integrar-se na ópera.²⁷

Os cantores castrati começaram a ser associados maioritariamente à ópera.



Figura 2: Caricatura do castrati em cena (1726)

Fonte: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/18th-century-opera/>

Embora seja uma caricatura é possível verificar na figura 2 que as características físicas fora do comum dos castrati destacavam-se imenso. As desproporções físicas, o desenvolvimento da cavidade torácica e a laringe não desenvolvida permitiam que as suas características vocais e figuras fossem únicas.

As suas vozes poderosas e o seu timbre único destacavam-se de todas as outras vozes, os tenores, os contratenores ou as sopranos não se podiam comparar com os castrati. No século XVIII mais de metade da percentagem de cantores na ópera eram castrati. O facto de as mulheres estarem proibidas de subirem a um palco e as características que os castrati possuíam (qualidades vocais e capacidade e qualidade de

²⁶ De BROSSES, C. *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*. 3 vols. Paris: 1799: 3: 246.

²⁷ JENKINS, JS. *The Lost Voice: A History of The Castrato*. (2000)

trabalho incrível, já que eram relativamente imunes a outras tentações), fazia deles os preferidos do público.²⁸

A partir do século XVII, especialmente em Itália e Alemanha, compositores como Monteverdi, Gluck e Händel, e mais tarde Mozart, Rossini e Meyerbeer escreveram óperas com um grande número de papéis escritos para os cantores castrati, que viria a ter o seu apogeu durante o período da *Opera Seria*²⁹ (1710 – 1770) no final do século XVIII. Os cantores castrati desempenhavam papéis masculinos heróicos e ao mesmo tempo papéis femininos principais. As suas habilidades técnicas motivaram os compositores a escreverem peças com um grande virtuosismo vocal.³⁰

Segundo Herriot (1956) devido à fama ganha dos castrati em Itália, cantores como Senesino, Farinelli, Giovanni Manzuoli, entre outros, eram adorados pelo público e ganhavam muito dinheiro.



Senesino
(1687-1758)



Farinelli
(1707-1782)



Giovanni Manzuoli
(1720-1782)

Figuras 3 | 4 | 5: Cantores Castrati dos mais célebres do Século XVIII

Fontes: <http://en.wikipedia.org>

²⁸ CHENEY, Victor T. *A Brief History of Castration*. (2006)

²⁹ Definição de Opera Seria – “... *opera italiana* baseada num enredo num melodrama e dividido em três actos. Existiam três regras: a linguagem era sempre em italiano; o tema era mitológico ou histórico e tinha um final feliz.” – GOULDING, PHIL G. *Ticket to the Opera: Discovering and Exploring 100 Famous Works, History, Lore, and Singers, With Recommended Recordings*. Published by The Random House Publishing Group, 1996.

³⁰ ORREY, L. e MILNE, R. *Opera: A Concise History*. Ed. World of Art, Thames & Hudson, 1987.

Os castrati com as melhores vozes tornavam-se os ídolos da ópera por todos os grandes centros operáticos da Europa – Nápoles, Veneza, Roma, Londres. Os cantores castrati acima ilustrados são exemplos de ídolos da *Opera Seria* e dos mais bem pagos do século XVIII.³¹

Segundo Burney (1935), “*Nenhuma prestação vocal do século XVIII foi unanimemente admitida pela crítica profissional bem como as celebridades em geral de ser dotado por uma voz com um poder fora do comum, doce, extensa e ágil como a do Carlo Broschi, chamado de Farinelli*”.³²

Uma vasta quantidade de óperas que foram originalmente feitas para personagens interpretadas por cantores castrati, entre os séculos XVII e XIX.

No século XVIII as vozes dos castrati eram chamadas de “voce bianca” ou “voce natural”. Existem algumas evidências que os castrati começariam por fazer alguns papéis (não principais) nas primeiras óperas que surgiram.

Na ópera *L’Orfeo, favola in musica* de Claudio Monteverdi alguns dos papéis femininos eram interpretados por castrati (ex: Speranza e La Musica). Apesar da prática dos castrati interpretarem papéis femininos fosse algo raro no século XVII, os papéis principais masculinos passaram a ser cada vez mais interpretados pelos castrati no final do século XVII mantendo-se até final do século XVIII. A música da *Opera Seria* realçava as vozes dos castrati por ser mais aguda e era visto como um símbolo de virtude heróica. Cada teatro tinha pelo menos um castrati ao seu serviço pois isso assegurava a enorme aderência do público às óperas.³³

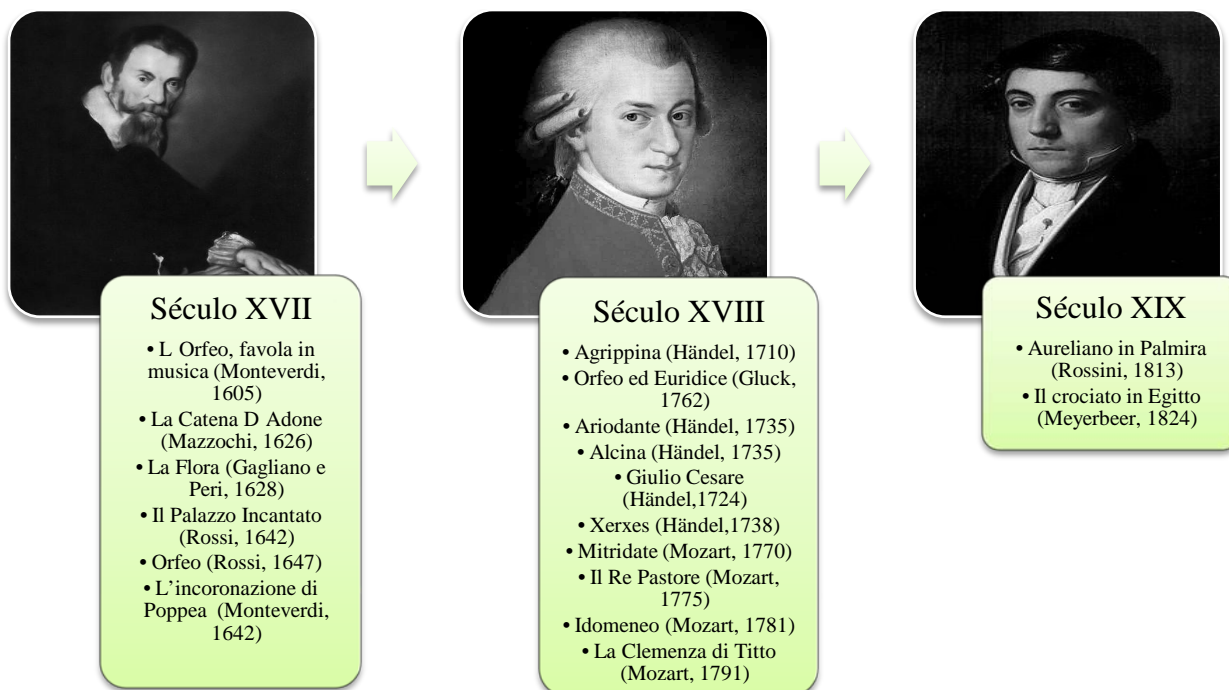
Tal como referido anteriormente, as vantagens de existirem vozes como as dos castrati prendia-se pelo facto de este possuírem um enorme controlo respiratório, a virtuosidade da coloratura, a tessitura, a cor da voz e a capacidade de executar longas frases. Compositores como Händel, Mozart e Rossini escreveram alguns papéis para castrati onde estas virtuosidades são evidentes: “Rinaldo” em *Rinaldo*; “Sesto” em *La Clemenza di Tito*; e “Arsace” em *Aureliano di Parma*, respectivamente.³⁴

³¹ CHENEY, Victor T. *A Brief History of Castration*. (2006)

³² BURNEY, C. *A general history of music from the earliest ages to the present period*. F Mercer, ed. Vol 2. London: Foulis, 1935.

³³ HERIOT, Angus. *The Castrati in Opera* (1986).

³⁴ ORREY, L. e MILNE, R. *Opera: A Concise History* (1987).



Esquema 1: Óperas dos Séculos XVII, XVIII e XIX que incluem Papéis de Castrati

Fonte: Autora do Trabalho

No esquema 1 verifica-se que nos séculos XVII e XVIII surgiram uma enorme quantidade de óperas, nomeadamente em Itália e Alemanha, com muitos dos papéis castrati mais célebres da história da ópera.

Muitas vezes as óperas tinham mais que um papel interpretado por castrati, e por vezes papéis principais: “Ottone” e “Nerone” em *L'incoronazione di Poppea* (Monteverdi); “Sextus”, “Caesar” e “Ptolemy” em *Julius Caesar* (Händel); “Ruggiero” (papel castrati) em *Alcina* (Händel); “Farnace” e “Sifare” (papéis castrati) em *Mitridate* e “Idamante” em *Idomeneo* (Mozart).

No início do século XVIII como se verifica no esquema 1, Händel escreve alguns papéis titulares para voz castrati para as seguintes personagens: “Nero” em *Agrippina*; “Ariodante” em *Ariodante*; e “Xerxes” em *Xerxes*. Também Mozart incluiu papéis de castrati incluídas na *Opera Seria* : “Idamante” em *Idomeneo*; “Sesto” em *La Clemenza di Tito*; e “Arbate”, “Sifare” e “Farnace” em *Mitridate*.

Como se verifica, a maior quantidade de óperas com personagens principais interpretadas por castrati verifica-se no século XVIII.

As últimas duas óperas do século XIX a terem papéis escritos para castrati foram dos compositores e “Arsace” em *Aureliano in Palmira* (Gioachino Rossini) e “Armando” em *Il Crociato in Egitto* (Giacomo Meyerbeer), respectivamente. Estas duas obras foram estradas nestas personagens pelo último cantor de ópera castrati Giovanni Velluti (1780 – 1861).

2.2.2. Declínio dos Castrati e o Surgimento dos Papéis Travesti

No final do século XVIII começou-se a verificar uma modificação das características estilísticas musicais e tipo de exigências na interpretação vocal. A pureza, a simplicidade, a naturalidade e a expressividade simples na música passou a ser preferencial para os compositores e consequentemente trouxe modificações musicais e interpretativas. Segundo Grout e Palisca (2007), a música deveria “*cativar (através de sons agradáveis e de uma estrutura racional) e comover (através da imitação dos sentimentos), mas não surpreender em demasia (através da excessiva elaboração) e ainda menos causar perplexidade (através do excesso de complexidade)*”.³⁵ Uma das evidências deste facto é a menor utilização de coloratura nos papéis de ópera, sendo que era uma das características vocais dos castrati. A direcção que a música começou a tomar neste final de século fomentou uma diferente opção de escolha dos tipos de cantores para as óperas.

A *Opera Buffa*, que surgiu no início do século XVIII começou a ganhar um maior protagonismo em Itália. Ao contrário da *Opera Seria* é um estilo completamente diferente com carácter cómico, vivo, simples na concepção musical, sem limitações linguísticas, expressivo, natural e capaz de seduzir o ouvido de todo o público.³⁶ O uso de vozes femininas e vozes masculinas (sobretudo tenores e baixos) era mais frequente porque se tinha como objectivo atingir um som natural e expressivo, indo na direcção oposta da *Opera Seria* que utilizava vozes mais agudas.³⁷ As óperas bufas eram frequentemente cantadas em dialecto local tornando-se mais sensíveis para a audiência. Variadíssimos compositores escreveram neste estilo de ópera cómica, entre os quais, Giovanni Pergolesi (*La Serva Padrona*, 1733), Wolfgang Amadeus Mozart (*Le Nozze di Figaro*, 1786) e

³⁵ GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental* (2007).

³⁶ GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental* (2007).

³⁷ WARRACK, John e WEST, Ewan. *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. Oxford University Press, 1996.

Gaetano Donizetti (*L'elisir d'amore*, 1832 e *Don Pasquale*, 1843). Muitos dos compositores escreviam para ambos os estilos e algumas vezes escreviam para cantores castrati.

No final do século XVIII deram-se as Invasões Francesas em Itália (1792). A influência da cultura francesa sobre Itália era inevitável, vindo-se a comprovar a enorme influência na música, especialmente na música operática. Os temas das óperas passaram a ser baseados na mitologia grega, nas histórias dos reinados e das figuras sociais, visto que a França sempre tentou preservar as tradições ancestrais da sua música e também sempre se recusou a ser influenciado pela cultura operática Italiana da época. Deste modo, os franceses na tentativa de alterar a ópera dramática italiana influenciaram compositores de ópera desta época tais como Donizetti e Verdi, de modo a que as suas óperas tivessem maiores orquestrações (maior número de instrumentos) tornando-as mais dramáticas e consequentemente trazendo uma nova abordagem à ópera italiana.

As alterações frisadas anteriormente e a nova abordagem musical levaram a que as composições deixassem de ser feitas maioritariamente para os castrati e, consequentemente, as outras vozes masculinas e femininas começariam a ganhar outra importância. Segundo Grout e Palisca (2007), a percepção e entendimento desta nova abordagem encontravam algumas resistências nomeadamente dos castrati italianos que *“faziam exigências arbitrárias aos poetas e compositores, obrigando-os a alterar, acrescentar e substituir árias, sem qualquer espécie de respeito pela coerência dramática ou musical das obras. Além disso, os ornatos e cadenzas melódicos que os cantores acrescentavam para seu bel-prazer eram muitas vezes simples exibições insípidas de acrobacia vocal.”*³⁸

Durante o século XVIII o Papa Clemente XIV (1769-1775) proibiu a prática de castração e autorizou as mulheres a cantarem nas igrejas e nos teatros do estado papal, de maneira a que ganhassem algum protagonismo em detrimento dos castrati e a castração fosse irradiada.³⁹

Os castrati deixaram de cantar com frequência nas óperas mas continuaram até ao século XX a cantarem nas celebrações sacras e a exercerem outras funções nas igrejas. Só início do século XX (1902), o Papa Leo XIII baniu os castrati das suas funções na Capela Sistina.⁴⁰

³⁸ GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental* (2007).

³⁹ SCHÜLER, Arnaldo. *Dicionário de Teologia*. Canoas: Ed. ULBRA, 2002.

⁴⁰ FRANKLIN, J.L. *The castrati: a physician's perspective* (2010).

Como referido anteriormente, diversos factores levaram ao declínio destas vozes únicas e por tal facto o número de castrati começaria por diminuir no início do século XIX.



Figura 6: Giovanni Battista Velluti

Fonte: <http://en.wikipedia.org>

O compositor alemão Giacomo Meyerbeer foi o último a escrever um papel para castrati na ópera *Il crociato in Egitto*, a personagem “Armando”, que foi interpretado na estreia pelo último cantor de ópera castrati Giovanni Battista Velluti (1781-1861).

O último castrati sobrevivente foi o Alessandro Moreschi⁴¹ do coro da Capela Sistina. Segundo a descrição do músico historiador Enricho Panzacchi (1840 – 1904) sobre o último castrati Velluti, a sua voz era algo que nunca tinha ouvido e que *“transmite um sentimento através do som e a ascensão da alma no infinito desse sentimento ... calma, doce, solene e com uma linguagem musical sonora que me deixou estupefacto, e me cativou com o poder de uma sensação grandiosa nunca experimentada”*.⁴²

⁴¹ Existe uma gravação da Gramophone no início do século XX que ainda hoje é muito utilizada para estudos das características deste tipo de voz - A CD produced by Pearl (Opal CD 9823).

⁴² HERIOT, Angus. *The Castrati in Opera* (1986). (Tradução da autora)



Figura 7: Alessandro Moreschi

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Castrato>

*"For much of the 18th century castrati defined the art of singing; it was the loss of their irrecoverable skills that in time created the myth of bel canto, a way of singing and conceptualizing singing that was entirely different from anything that the world had heard before or would hear again."*⁴³

John Potter

O declínio dos castrati veio trazer uma imensidade de papéis masculinos que passaram a ser papéis travesti pois as vozes femininas assumiram estes papéis e outros papéis que viriam a ser compostos exclusivamente para personagens masculinas cantadas por mulheres.

Como foi citado anteriormente, a revolução francesa veio elevar o estatuto social da mulher. Na ópera, as vozes femininas passaram a ser cada vez mais apreciadas pelo seu som natural. No entanto, a utilização e frequência das vozes femininas na ópera foi um processo muito lento devido a diversos factores, tais como: o reconhecimento dos compositores, músicos e público do potencial vocal e cénico que a mulher poderia vir a desempenhar; a muita da música escrita era para um determinado tipo de voz (castrati); o tempo e rigor de preparação vocal das mulheres eram muito menores do que o dos castrati – treino vocal era intenso e durante muitos anos.

⁴³ POTTER, John. *Tenor: History of a Voice*. Yale University Press, 2009, p. 31

No início do século XVIII os tenores e os baixos começaram a ter papéis com grande importância, e alguns deles eram anteriormente papéis de castrati, e de grande carga de masculinidade dando origem a novas vozes heróicas. As vozes femininas interpretavam papéis sobretudo secundários de personagens masculinas e femininas ao mesmo tempo que os castrati, e progressivamente iam ganhando aceitação na ópera. Já no início do século XIX, a quantidade de castrati a interpretar papéis era muito menor, o que levaram a que muitos dos papéis escritos para estes fossem interpretados por cantoras mas que o seu figurino era constituído por vestes masculinas. Os papéis de castrati passariam a ser papéis travesti. As cantoras passariam a desempenhar personagens principais de relação polivalente entre a voz e a personagem que tinha sido partilhado com os castrati no passado.⁴⁴

Segundo André (2006), as cantoras que desempenhavam ambos os papéis tinham um tipo de voz em que se poderia ouvir tanto um género masculino como um género feminino, tal como no passado com os castrati.

Durante este período de novas composições, os compositores que anteriormente teriam pertencido ao período “primo ottocento”, agora começariam a adaptar óperas existentes com os papéis que anteriormente eram de castrati para adaptarem às vozes femininas. Um dos exemplos mais conhecidos é o da ópera “Ariodante” do compositor George Handel. A personagem *Ariodante* que foi escrita originalmente para voz de castrati passou a ser cantada por uma voz feminina (mezzosoprano). No entanto o compositor não precisou de fazer quaisquer alterações pois a extensão vocal do papel não constitui problemas para a voz feminina. Como este exemplo, outros exemplos foram surgindo noutros papéis de outras óperas em que as mulheres desempenhavam os papéis que outrora eram desempenhados pelos castrati.

Ao longo dos anos as alterações dos teatros e cenários foram rápidas e as mulheres não só mantinham a sua presença nos palcos como também interpretavam papéis de travesti, uma prática recente que viria a ser durante séculos uma enorme atracção em Inglaterra.⁴⁵

Antonia Cavalluccio é um exemplo de uma cantora do século XVIII que realizou uma audição para um papel de castrati (em Nápoles no *Teatro della Pace*, 1744) e foi-lhe

⁴⁴ ANDRÉ, Naomi. *Voicing Gender: Castrati, Travesti and the second Women in Early Nineteen-Century Italian Opera*. Indiana University Press, 2006.

⁴⁵ FAFLACK, J. e WRIGHT, J. *Nervous Reactions: Victorian Recollections of Romanticism*. Published by State University of New York Press, 2004.

retribuído o título de “*primo uomo*” (papel titular masculino). Também Angela d’Alessandro e Berenice Pennua são exemplos de outras cantoras que ganharam o mesmo título em 1747. Os papéis que passariam a interpretar eram personagens de guerreiros, pais, reis e amantes.⁴⁶

Existem diversos termos para dignar este tipo de papéis. Em italiano, o termo *travesti* na ópera é usado para designar um papel que é cantado pelo sexo oposto desse mesmo papel. Os termos em inglês *trouser role*, *pant role* e *breeches role* servem para designar os papéis masculinos desempenhados por cantoras; e o termo *skirt role* para designar os papéis femininos interpretados por cantores. Para além destes papéis, existem papéis em que a própria personagem num determinado momento da ópera assume um disfarce de sexo oposto. Encontram-se exemplos em algumas óperas: a ópera *Fidelio* de Ludwig Beethoven, onde a personagem “Leonora” se disfarça de homem para salvar o seu marido; e a ópera *Alcina* de Georg Handel em que a personagem feminina “Bradamante” se disfarça também de homem.

O percurso na história dos castrati, desde o seu aparecimento, à sua ascensão, ao sucesso na ópera e posteriormente o seu declínio levou ao crescimento dos papéis de travesti na ópera. Os papéis de castrati poderiam ser cantados por mulheres disfarçadas se assim os compositores o entendessem. Como tal, durante o século XVIII os compositores poderiam compor para cantores castrati ou cantoras em disfarce. Este tipo de privilégio permitia aos compositores dar intenções diferentes às personagens que as óperas poderiam vir a ter.

Georg Händel foi o compositor que impulsionou o aparecimento dos primeiros papéis de travesti na ópera. Na ópera *Giulio Cesare* na personagem “Sextus”, parte da escrita musical foi feita para voz feminina. Mais tarde, compositores como Mozart, Rossini, Donizetti, Gounod, Bellini e Strauss, continuaram a escrever para personagens masculinas mas com a escrita musical para vozes femininas.

Obeservando os papéis que existem hoje em dia, quase todas as personagens masculinas interpretadas por mulheres mezzosopranos ou contraltos são papéis de jovens ou adolescentes. Embora a aparência não seja a de um verdadeiro homem, este facto é assumido pela própria encenação e consequentemente a própria audiência também assume como tal. Um dos exemplo mais conhecidos na história da ópera é a personagem “Cherubino” de *Le nozze di Figaro*.

⁴⁶ ANDRÉ, Naomi. *Voicing Gender* (2006).

2.3. Os Papeis de Travesti na Ópera

Os papéis de travesti são papéis que são desempenhados por mulheres mas que a personagem tem uma identidade do sexo oposto (masculino). A representação desta personagem normalmente é feita com uma vestimenta masculina. Esta regularmente é composta por calças muito justas pelos joelhos, de forma a mostrar a silhueta feminina e por camisas largas e decotadas, como apresentada na figura 8.



Figura 8: Exemplar de Figurino da Personagem Travesti “Cherubino”

(Le Nozze di Figaro, Mozart)

Fonte: <http://joyqueenofthenight.blogspot.pt/>

A prática dos papéis travesti em palco foram bastante comuns na ópera até final do século XVIII. Só a partir do final do século XIX é que estes papéis deixaram de ser escritos com frequência.⁴⁷

Segundo Margaret Reynolds (1995), os espectadores da ópera do século XVIII permitiam que as personagens pudessem apresentar uma ambiguidade diferente de aparência e ao mesmo tempo perceber a inteligência que poderia cair sobre uma disjunção entre o real e a aparência, estando dispostos a entrar no jogo do travestismo. No período de Handel havia uma enorme anarquia sexual no palco, pois muitas vezes a cena tinha uma panóplia de cantores a fazerem papéis de sexo oposto e as vozes por vezes não

⁴⁷ SMART, Mary Ann. *Siren Songs* (2000).

correspondiam às aparências das personagens: os castrati faziam papéis de heróis com o registo agudo; as mulheres vestidas de homens interpretavam papéis de heróis com vozes agudas; homens disfarçados de mulheres faziam os papéis com vozes agudas ou graves; e se não houvesse oportunidade para contratar um cantor do sexo desejado decidia-se a voz que iria interpretar e não haveria quaisquer problemas.⁴⁸

Como se verifica, a versatilidade de mudança de sexo das personagens interpretadas durante o final do século XVII e início do século XVIII acontecia e com bastante frequência. No entanto verifica-se que quando os papéis passaram a ser escritos propositadamente para personagens travesti, a importância da voz e da música não eram os únicos aspectos a ter em conta, realçando o facto de que este tipo de personagens viria a dar ênfase a outras intenções a que o libretista e o compositor queriam passar para os espectadores.

Reynolds (1995) usa a personagem “Cherubino” como exemplo para justificar a importância dos papéis de travesti nas mensagens sobre as questões sociais, éticas ou sexuais que se levantavam na época. O “Cherubino” não era uma personagem travesti antiquada, casual ou inocente em que só a voz era importante e o resto da apresentação corporal não interessava. Possivelmente, pela primeira vez, esta personagem travesti que trocava de roupas ao longo da ópera (homem-mulher-homem) tratava explicitamente acerca do assunto – sexo. A personagem do “Cherubino” representava uma figura limiar que trazia implicações para estatuto político da ópera, pois a personagem do “Cherubino” apresenta ao longo do enredo uma agitação sexual permanente e uma identidade sexual sempre no limite, o que pretendia transmitir uma revolta e manifestação sobre a ordem social e sexual existente da altura. A personagem “Cherubino” interpreta uma figura completamente anárquica – as trocas de sexo ao longo da ópera e a maneira diferente de como questiona o sexo – e aliado tanto a uma figura aristocrática como uma figura de criado.

Já Hardlock (2000) questiona se a personagem do “Cherubino” contribui para um discurso de ansiedade que levanta um número de questões urbanas acerca do impacto da ópera na integridade da identidade sexual no século XVIII.⁴⁹

Segundo a autora Suzanne Aspden (1997), a preponderância do travestismo na ópera Italiana do século XVIII constituía uma das principais razões pela qual eram

⁴⁸ SMITH, P.J. e BLACKMER, C. E. “*Ruggiero’s Deceptions, Cherubino’s Distractions*” in *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. New York: Columbia University Press, 1995 (132-51, 138).

⁴⁹ SMART, Mary Ann. *Siren Songs* (2000).

repetidamente denunciados pelos seus efeitos ostensivamente nefastos em relação à sociedade e em relação ao sexo.⁵⁰

Os papéis de travesti surgiram numa fase de declínio dos cantores castrati, no entanto a sua importância não deixou de ser realçada pois foi graças a estes cantores que um vasto repertório dos séculos XVI, XVII e XVIII foi composto e em que as suas personagens eram escritas para este tipo de vozes. Depois do declínio dos castrati, para que este repertório continuasse a ser interpretado houve uma transformação das mesmas personagens que viriam a ser interpretadas por mulheres disfarçadas de homens. Até aos dias de hoje se continuam a interpretar os papéis de travesti que originalmente foram escritos exclusivamente para cantores castrati.

A quantidade de papéis castrati que hoje em dia são interpretados por mulheres é enorme. Esses papéis representavam maturidade, heroísmo e no enredo essas personagens eram responsáveis pelos actos grandiosos da ópera.

A maior parte do travestismo de hoje em dia na ópera acontece com os papéis masculinos cantados por mezzosopranos.

Desde o século XIX até aos dias de hoje, as mulheres assumiram os papéis de travesti. Do ponto de vista de ser uma prática inovadora e arrojada, poderia ser na altura de transição dos papéis que eram para castrati e passaram para as vozes femininas. Apesar disso, as mulheres tinham de lidar, enquanto sua própria existência, com o seu estatuto menos “honrado” imposto pela sociedade patriarcal. Possivelmente, estas mulheres cantoras que começavam a fazer as performances que outrora eram dos castrati, muitas vezes teriam de estar em palco fingindo que eram os próprios cantores castrati e ao mesmo tempo fingiram serem mulheres num corpo de castrati. Tal observação acontece pelos testemunhos apresentados anteriormente em que revelam a adoração pelos castrati e o talento que eles possuíam.

O acto de disfarce, como anteriormente foi citado, advém de uma prática muito antiga. Primeiro surgiu a prática de os homens disfarçavam-se de mulheres e mais tarde é que as mulheres passaram a disfarçar-se de homens.⁵¹

A lista dos papéis de travesti é imensa, não esquecendo que um grande número desses papéis foi escrito, anteriormente, para os cantores castrati. De qualquer modo, esta quantidade imensa de óperas existente, que contêm papéis travesti, deve-se à história do

⁵⁰ ASPDEN, Suzanne. *An Infinity of Factions: Opera in Eighteenth-Century Britain and the Undoing of Society*. Cambridge Opera Journal 9, no. 1, 1997

⁵¹ CAMATI, Anna Stegh. *Reflexões sobre as Linguagens Cénicas de Shakespear* (2009).

sucesso e declínio dos castrati no passado. Numerosos papéis foram compostos no último período da *Opera Seria* que foram escritos para castrati que interpretavam papéis de carácter heróico; e após o seu declínio alguns desses papéis foram interpretados por tenores e baixos, e outros papéis mais tarde por soprano, mezzosopranos ou contraltos, especialmente as mezzosopranos que interpretam maioritariamente papéis de personagens de pajens, de amantes ou de reis.



Séc. XVII

- L'incoronazione di Poppea (Monteverdi, 1643);
- David et Jonathas (Charpentier, 1688);



Séc. XVIII

- Giulio Cesare (Händel, 1724); | Alcina (Händel, 1735); | Ariodante (Händel, 1735)
- Xerxes (Händel, 1738); | Artaxerxes (Arne, 1762);
- Orfeo ed Euridice (Gluck, 1762);
- La Canterina (Haydn, 1766) | Mitridate, re di Ponto (Mozart, 1770)
- Il Re Pastore (Mozart, 1775); | La Finta Giardiniera (Mozart, 1775);
- Idomeneo (Mozart, 1781); | Le Nozze di Figaro (Mozart, 1786)
- La Clemenza di Tito (Mozart, 1791)

Esquema 2: Óperas com Papéis Travesti do Século XVII e Século XVIII

Fonte: Autora do Trabalho

Desde o final do século XVI, os papéis principais das personagens nas óperas eram originalmente escritas para vozes agudas devido ao aparecimento dos castrati. Por vezes algumas mulheres desempenhavam papéis masculinos que eram originalmente escritos simultaneamente para homem ou mulher.

Nas óperas de Monteverdi, *Orfeo* e *L'incoronazione di Poppea* existem alguns exemplos de papéis que podiam ser interpretados por homens ou mulheres (“Orfeo”, “Ottone”, “Arnalta” e “Nero”). Muitos dos papéis das óperas barrocas podiam ser interpretadas por ambos os sexos, especialmente nas óperas de Händel, como apresentado no esquema 2.

O primeiro papel de travesti surgiu na ópera *Giulio Cesare* (1724) do compositor Georg Händel. Este compositor escreveu uma parte do papel da personagem “Sextus” para uma voz feminina de soprano.

Ligeiramente mais tarde, ainda no século XVIII, o compositor Wolfgang Amadeus Mozart incluiu na sua ópera *Le Nozze di Figaro* (1775) uma das personagens mais carismáticas dos papéis de travesti – o “Cherubino”. A personagem é de um jovem rapaz. Também para este tipo de carácter de personagem travesti (jovem/adolescente), Mozart escreveu para a ópera *La Clemenza di Tito* a personagem “Annio”.

A popularidade dos papéis travesti cresceu imenso durante os séculos XVIII e XIX devido ao declínio social dos castrati e por isso os compositores e o público tiveram a necessidade de arranjar um substituto para este tipo de cantores.

Os papéis dos castrati passaram a ser cantados por mulheres e ao mesmo tempo eram compostos novos papéis para estas cantoras que tivessem semelhanças de carácter aos papéis dos castrati. Estes papéis normalmente eram personagens de reis (“Giulio Cesare” em *Giulio Cesare* de Händel), de amantes (“Orfeo” em *Orfeo ed Euridice* de Gluck) e de guerreiros (“Ariodante” em *Ariodante* de Händel).

No esquema 2 (séc. XVIII) e no esquema 3 (séc. XIX) é possível verificar o aumento do número de papéis travesti de um século para o outro.

Embora os papéis travesti fossem bastante utilizados, o facto é que no final do século XVIII houve um declínio do uso destes papéis devido à oposição da sociedade. Estes papéis criavam opiniões diversas acerca dos papéis assumidos do homem e da mulher na sociedade e na sua sexualidade.

No início do século XIX surgiu uma nova hierarquia sexual que consistia na valorização do sexo masculino sobre o sexo feminino de uma forma qualitativa, atribuindo deste modo características de valentia, justiça e sabedoria ao sexo masculino, e sensibilidade, bondade e fragilidade ao sexo feminino. Esta hierarquia veio a realçar ainda mais os papéis estabelecidos na sociedade de um homem e de uma mulher, provocando na ópera várias alterações, entre as quais a essência do papel travesti.⁵² Enquanto anteriormente os papéis travesti eram sobretudo guerreiros e heróis, devido ao descontentamento da sociedade os papéis travesti passaram a ser jovens pajens com uma enorme fragilidade e desejo de paixão.

⁵² REYNOLDS, Margaret. *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. NY: Columbia University Press, 1995.



Séc. XIX

- Alahor in Granata (Donizetti, 1826); | I Capuletti e I Montecchi (Bellini, 1830);
- Lucrezia Borgia (Donizetti, 1833); | A Life for the Tsar (Glinka, 1836);
- Les Huguenots (Meybeer, 1836); | Anna Bolena (Donizetti, 1837);
- Benvenuto Cellini (Berlioz, 1838); | Ruslan and Lyudmila (Glinka, 1842);
- Mesdames de la Halle (Offenbach, 1858); | Geneviève de Brabant (Offenbach, 1859)
 - Faust (Gounod, 1859); | Daphnis et Chloé (Offenbach, 1860)
- Le Pont des Soupîrs (Offenbach, 1861); | Les Bavards (Offenbach, 1862)
- La Belle Hélène (Offenbach, 1864); | Romeo et Juliette (Gounod, 1867);
 - Robinson Crusoé (Offenbach, 1867); | Fantasio (Offenbach, 1872)
- Le Petit duc (Lecocq, 1878); | Une education manqué (Chabrier, 1879);
 - Parsifal (Wagner, 1882); | La Wally (Catalani, 1892);
- Tancredi (Rossini, 1813); | Elisabetta (Rossini, 1815); | Otello (Rossini, 1816);
- Bianca e Falliero (Rossini, 1819); | La Donna del Lago (Rossini, 1819);
 - Maometto II (Rossini, 1820); | Matilde di Shabran (Rossini, 1821);
 - Semiramide (Rossini, 1823); | Le Comte Ory (Rossini, 1828);
- Guillaume Tell (Rossini, 1829); | Eduardo e Christina (Rossini, 1840);
 - Rienzi (Wagner, 1842); | Tanhäuser (Wagner, 1845);
- Les Contes d Hoffmann (Offenbach, 1851); | Orphée aux Enfers (Offenbach, 1858);
 - Un Ballo in Maschera (Verdi, 1859); | Don Carlos (Verdi, 1867);
- Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner, 1868); | Les brigands (Offenbach, 1869);
- La Jolie Parfumeuse (Offenbach, 1873); | Madame l archiduc (Offenbach, 1874);
 - Die Fledermaus (J. Strauss, 1874);

Esquema 3: Óperas com Papéis Travesti do Século XIX

Fonte: Autora do Trabalho

No século XIX, como se verifica no esquema 3, houve uma enorme quantidade de óperas que foram feitas por vários compositores, entre os quais, Rossini, Donizetti, Bellini, Offenbach, Verdi, Humperdinck, Gounod, e Wagner nos quais incluem imensos papéis de travesti, entre os quais: “Smeaton” e “Pieretto” em *Anna Bolena* (Donizetti); “Romeo” em *I Capuletti e I Montecchi* (Bellini); “Siébel” em *Faust* (Gounod) e Stephano em *Romeo et Juliette*; “Tebaldo” em *Don Carlo* (Verdi); “Hänsel” em *Hänsel und Gretel* (Humperdinck); e “Adriano” em *Rienzi* (Wagner).

A maior parte dos papéis que estão presentes no esquema 3 são papéis que foram escritos intencionalmente para mulheres que interpretariam personagens masculinas. Estas personagens assumem um papel, aparentemente, secundário na ópera, ou seja, não têm um papel de carácter heróico como normalmente os papéis principais têm. De igual modo, estes papéis são compostos obrigatoriamente para as mulheres por causa das suas características físicas e características sonoras das vozes. As personagens são de jovens rapazes ou pagens com corpos delgados e aparentemente infantis e que a voz corresponda

às suas personalidades. Normalmente assumem uma postura diferente do resto das personagens na ópera, ou seja, são aqueles que vivem apaixonados e defendem o seu amor e muitas vezes passam por ridículos e tratados como idiotas.

Os papéis travesti do género jovens pajens passaram a ser os mais escritos e os mais utilizados nos finais do século XIX pois devido ao seu carácter ingénuo, romântico e cómico, a sociedade deixaria de os ver como uma representação do género masculina mas sim uma simbologia do género feminino. Esta visão social permitia aos compositores usarem estas personagens para atingirem os papéis sociais dos géneros tão vinculados na sociedade.



Séc. XX

- Russalka (Dvorák, 1901); | Salome (Strauss, 1905); | Chérubin (Massenet, 1905);
- Der Rosenkavalier (Strauss, 1911); | Ariadne auf Naxos (Strauss, 1912);
- Palestrina (Pfitzner, 1917); | Mozart (Hahn, 1925);
- L'enfant et Les Sortilèges (Ravel, 1925);
- From the House of the Dead (Janáček, 1930); | Lulu (Berg, 1937);
- The Ghosts of Versailles (Corigliano, 1991);



Séc. XXI

- Le Petit Prince (Schapfl, 2003)
- The Tempest (Adès, 2004)
- The Child Dreams (Shohat, 2010)

Esquema 4: Óperas com Papéis Travesti do Século XX e do Século XXI

Fonte: Autora do Trabalho

No século XX a quantidade de óperas com papéis de travesti foram diminuindo, no entanto destacam-se duas óperas de Richard Strauss, *Der Rosenkavalier* e *Ariadne auf Naxos*, com as personagens “Octavian” e “Komponist”, respectivamente.

Hoje em dia os papéis de castrati nas óperas são por vezes interpretados por contratenores, sobretudo em óperas barrocas. Estes cantores desenvolvem a técnica do falsete permitindo-lhes cantarem na tessitura de contralto e simultaneamente na tessitura dos castrati. Só a partir da segunda metade do século XX, quando a ópera barroca voltou a ressurgir e com o aparecimento de um grande contratenor britânico - Alfred Deller,

começaram a surgir os contratenores nas óperas. A escolha destes cantores recai sempre sobre os directores, tendo sempre a possibilidade de terem papéis de travesti cantados por cantores ou cantoras, e consequentemente ter a possibilidade em palco de ter uma personagem que é uma mulher mas vestida de homem ou a figura de um homem que tem um som feminino.

2.4. O Repertório Travesti do Mezzosoprano na Ópera

Neste trabalho é importante destacar os papéis travesti que normalmente são interpretados por mezzosopranos pois no capítulo 5 são analisados do ponto de vista interpretativo algumas árias de personagens travesti para mezzosoprano. Também esta referência a estes papéis travesti mostra que este tipo de personagem é maioritariamente desempenhado por intérpretes com vozes de mezzosoprano.



Séc. XVII

- L'incoronazione di Poppea - "Nero" (Monteverdi, 1643);



Século XVIII

- Giulio Cesare - "Julius Caesar" e "Sesto" (Händel, 1724);
 - Alcina - "Ruggiero" (Händel, 1735);
- Ariodante - "**Ariodante**" e "Lurcanio" (Händel, 1735);
 - Xerxes - "Xerxes" (Händel, 1738);
 - Artaxerxes - "Arbaces" (Arne, 1762);
- Orfeo ed Euridice - "Orfeo" (Gluck, 1762);
- Mitridate, re di Ponto - "Farnace" (Mozart, 1770);
 - Il Re Pastore - "Amintas" (Mozart, 1775);
- La Finta Giardiniera - "Ramiro" (Mozart, 1775);
 - Idomeneo - "Idamante" (Mozart, 1781);
- Le Nozze di Figaro - "**Cherubino**" (Mozart, 1786);
- La Clemenza di Tito - "**Sesto**" e "Annio" (Mozart, 1791);

Esquema 5: Papéis Travesti Mezzosopranos – Século XVII e Século XVIII (a negrito - personagens utilizadas no trabalho)

Fonte: Autora do Trabalho

Nos séculos XVII e XVIII a tradição do uso de cantores castrati no desempenho de papéis travesti começaria a mudar, pois alguns papéis masculinos começaram a ser desempenhados por mulheres. Mais tarde, após o desaparecimento dos castrati, todos os seus papéis eram cantados por mulheres. O termo mezzosoprano apareceu só no século XVIII para classificar as vozes que tinham um som e extensão semelhante ao dos homens castrati.⁵³



Séc. XIX

- Tancredi - "Tancredi" e "Roggiero" (Rossini, 1813);
 - Otello - "Otello" (Rossini, 1816);
- Armida - "Ottone" e "Iroldo" (Rossini, 1817);
- Bianca e Falliero - "Falliero" (Rossini, 1819);
 - Maometto II - "Calbo" (Rossini, 1820);
 - Semiramide - "Arsace" (Rossini, 1823);
 - Le Comte Ory - "Isolier" (Rossini, 1828);
- Capuletti e i Montecchi - "**Romeo**" (Bellini, 1830);
 - Les Huguenots - "Urbain" (Meyerbeer, 1836);
 - Anna Bolena - "Smeton" (Donizetti, 1837);
- Benvenuto Cellini - "Ascanio" (Berlioz, 1838);
 - Rienzi - "**Adriano**" (Wagner, 1842);
- The Tales of Hoffmann - "Nicklausse" (Offenbach, 1851);
 - Faust - "**Siebel**" (Gounod, 1859);
- Daphnis et Chloé - "Daphnis" (Offenbach, 1860);
- Les Pont des Soupîrs - "Amoroso" (Offenbach, 1861);
 - La belle Hélène - "Oreste" (Offenbach, 1864);
 - Robison Crusoe - "Friday" (Offenbach, 1867);
- Romeo et Juliette - "**Stephano**" (Gounod, 1867);
- Les Brigands - "Fragoletto" (Offenbach, 1869);
 - Fantasio - "Fantasio" (Offenbach, 1872);
- Madame l'archiduc - "Fortunato" (Offenbach, 1874);
- Die Fledermaus - "Prince Orlofsky" (J. Strauss, 1874);
- Le Voyage dans la Lune - "Prince Caprice" - (Offenbach, 1875);
- Hänsel und Gretel - "Hänsel" (Humperdinck, 1893);



Séc. XX

- Der Rosenkavalier - "Octavian" (Strauss, 1911);
- Ariadne auf Naxos - "Composer" (Strauss, 1912);
 - Palestrina - "Ighino" e "Silla" (Pfitzner, 1917);
- L'enfant et les sortilèges - "L'enfant" e "Pâtre" (Ravel, 1925);
- From the House of the Dead - "Aljeja" (Janáček, 1930);
- The Ghosts of Versailles - "Cherubino" (Corigliano, 1991);

Esquema 6: Papéis Travesti Mezzosopranos – Século XIX e Século XX (a negrito - personagens utilizadas no trabalho)

Fonte: Autora do Trabalho

⁵³ FUSS, Andrea. NIEMAN, Angela. and MITRA, Mentor. *En Travesti: The Operatic Mezzo-Soprano as Leading Man*. Research Project, University of Wisconsin-Eau Claire, 2009.

Não esquecendo que a ópera privilegia o som em detrimento da cena, tanto nos séculos anteriores como hoje em dia, quando uma mulher interpreta um papel travesti, o público não deixa de ouvir uma mulher que está vestida com roupas masculinas, e por isso o conceito de imitação e de arte é muito mais vivido, distanciando a personagem da realidade.⁵⁴

3. As Personagens Travesti do Programa de Estudo

As personagens que de seguida são referenciadas quanto à sinopse da ópera a que pertencem e quanto à própria história e caracterização da personagem dentro da ópera, fazem parte do trabalho interpretativo que foi desenvolvido para o recital final de canto.

As personagens travesti que foram escolhidas foram as seguintes pela ordem de desempenho: “Romeo” de *I Capuleti e i Montecchi* (1830, Bellini), “Ariodante” de *Ariodante* (1734, Händel), “Sesto” de *La Clemenza di Tito* (Mozart), “Siebel” de *Faust* (Gounod), “Cherubino” de *Le Nozze di Figaro* (Mozart), “Stephano” de *Romeo et Julliete* (Gounod) e “Adriano” de *Rienzi* (Wagner). Estas personagens que são apresentadas estão distribuídas temporalmente ao longo de diferentes épocas composicionais entre os séculos XVIII e XIX.

O estudo da personagem é fundamental para o bom desempenho do cantor, não só a nível vocal mas também ao nível interpretativo como actor. A investigação, observação e experimentação permitirá uma abordagem singular da própria personagem.

A preparação de um papel de ópera requer uma investigação sobre a própria história da ópera, o libreto, a época, o contexto social, as relações entre as personagens e a própria personagem travesti, tendo em especial atenção que se trata de uma representação masculina. Este facto requer que a abordagem tenha diferentes preocupações do que uma personagem do mesmo género, nomeadamente a abordagem masculina que uma cantora pode ter na sua performance.

Após algumas observações das óperas em questão com algumas das cantoras famosas dos dias de hoje pude verificar que as suas abordagens das personagens masculinas não eram baseadas nos estereótipos masculinos, quer a nível emocional quer a

⁵⁴ REYNOLDS, Margaret. *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. NY: Columbia University Press, 1995.

nível físico, e que as vozes também não eram alteradas pelo facto da interpretação ser masculina. Pelo contrário, a abordagem incide sobretudo em encontrar o lado masculino de cada cantora, em vez de estereotipar a personagem, e adicioná-lo à descoberta profunda de cada personagem. Como foi possível verificar anteriormente, os papéis de travesti foram propositadamente compostos para serem interpretadas por cantoras e por isso é esperado que a voz e o corpo sejam femininos e que a representação não se baseie necessariamente nos estereótipos masculinos.

A análise seguinte das personagens estudadas faz referência ao enquadramento da personagem na ópera, às características da personagem baseadas no contexto da acção e no texto da ária cantada, com alguns apontamentos sobre a música das árias para o melhor entendimento da personagem. E sempre que possível, referência de algumas cantoras à personagem que interpretam baseada nas entrevistas encontradas sobre algumas das personagens estudadas.

▪ **Romeo**

A ópera *I Capuleti e i Montecchi* foi escrita em 1830 por Vincenzo Bellini, baseada na história de Romeu e Julieta de Shakespeare e numa peça de Luigi Scevola (1818), com o libreto de Felice Romani. Na ópera de Bellini a história difere em alguns aspectos da história de Shakespeare, pois em *Capuleti e i Montecchi* o enredo desenvolve-se em torno do mundo masculino não existindo personagens femininas a salvar a Julieta como em Shakespeare, e a personagem Romeo é um adulto e líder da família Montecchi, muito diferente da personagem de Shakespeare que é um jovem adolescente apaixonado. Ambas as versões convergem no amor por Giulietta que direcciona a personagem para conflitos e no final para a morte.

Romeo de Bellini é a personagem principal masculina da ópera e é uma personagem travesti cantada por uma mulher. Esta personagem desde o início da ópera é vista pelas outras personagens e pela própria audiência como um homem pelas suas características de poder e liderança. Segundo Toscani (2003), a personagem Romeo de Bellini é vista pelas outras personagens como um homem violento, odiado e orgulhoso, enfatizando as suas características de guerreiro e um homem crescido, contrariando assim a personalidade feminina, ingénua e jovem que é esperada de uma personagem travesti.⁵⁵ Romeo é inteiramente masculino quer pelo enredo/libreto, quer pela música quando o

⁵⁵ TOSCANI, Claudio. *Vincenzo Bellini, I Capuleti e i Montecchi*. Milan: Casa Ricordi, 2003.

confronto com outras personagens masculinas. Toda esta masculinidade imprimida numa personagem travesti é um desafio para a moral da sociedade pois o poder e a sexualidade desta personagem estão indirectamente atribuídos à mulher.⁵⁶ Ao longo de toda a ópera torna-se evidente que a proximidade a Giulietta torna a personalidade de Romeo mais feminina e a proximidade com o seu rival Tebaldo torna-o mais masculino, uma dualidade bem presente neste tipo de personagem travesti. Esta dualidade é caracterizada por uma personalidade guerreira, representada por um homem e não um jovem, e a sua robustez física é realçada pela cenas de luta e a sua feminilidade pela cenas de amor.

Quanto ao enredo, os Capuleti e os Montecchi fazem parte de duas facções políticas rivais. Capellio é pai de Giulietta e líder dos Capuleti e Romeo é líder dos Montecchi. Giulietta e Romeo estão secretamente apaixonados mas esta está prometida para casar a Tebaldo (membro dos Capuleti). Romeo é o grande rival de Capellio, sobretudo porque Romeo em batalha matou acidentalmente o filho de Capellio.

No início da ópera, a acção desenrola-se no palácio de Capelio onde se encontram reunidos os Capuleti. Romeo dirige-se ao palácio e entra disfarçado como um enviado Montague a mando dele mesmo, para levar uma mensagem direccionada a Capellio. Este encontra-se reunido numa sala com todos os membros Capuleti para celebrar o casamento de Giulietta com Tebaldo, pois este jurou a Capelio de vingar o seu filho morto em batalha. Após a entrada na sala, Romeo disfarçado dirige-se a Capelio para lhe transmitir uma mensagem vinda do seu líder, que afirma não ter morto o seu filho intencionalmente e que pode ver em Romeo um segundo filho prometendo filha Giulietta em casamento. Capelio rejeita de imediato a proposta dizendo que a filha está prometida a Tebaldo e que as duas famílias vão entrar em guerra. Tais afirmações levaram Romeo (em disfarce) também a declarar guerra.

A Cavatina de Romeo é constituída por dois momentos musicais e de acção distintos: “*Se Romeo t’uccise un figlio*” é o primeiro momento de acção em que transmite uma mensagem de lamento da morte do filho de Capelio e que Romeo não fez de propósito e por isso o podia ter como um segundo filho, e assim propor um contrato de paz entre as duas facções e que isso seria resolvido com o casamento entre Giulietta e Romeo. Nesta fase é bem visível que a personagem travesti Romeo desempenha o papel que é esperado de uma personagem travesti tradicional pois aparece como um pajem

⁵⁶ REYNOLDS, Margaret. *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. NY: Columbia University Press, 1995.

(disfarçado) com o objectivo de mostrar os sacrifícios que está disposto a fazer pelo amor.

*Escuta!
Se Romeo te matou um filho,
Em batalha a ele lhe deu a morte:
Culpar o destino da sua sorte;
Ele chorou e continua a chorar:
Culpar o destino da sua sorte;*

*Ele chorou e continua a chorar:
Por favor! Se te agrada, e um outro filho
Encontrarás no meu senhor.
Outro filho encontrarás no meu senhor,
Outro filho encontrarás no meu, no meu,
No meu senhor.*

Capelio não aceita afirmando que Tebaldo já está prometido a Giulietta e rejeita o tratado de paz proposto por Romeo, desencadeando neste a resposta que irão entrar em batalha interpretando “*La tremenda ultrice spada*”, o segundo momento de acção.

*A terrível espada da vingança
A ameaçar Romeo se prepara,
Como fulgor fatal
Mil mortes trará.*

*Mas poderá um céu irado acusar-te
De tanto sangue em vão derramado;
E sobre vós cairá o sangue
De toda uma pátria.
De toda uma pátria.*

O contexto da Cavatina revela que a personagem Romeo se destaca pela sua juvenilidade e pela sua coragem desenfreada. O facto de Romeo arriscar-se a enfrentar o pai da sua amada e todos os membros Capuleti revela uma tremenda coragem e masculinidade. A dificuldade deste papel, embora seja escrita para uma mulher (papel travesti) e tendo um carácter de herói, muito forte, destemido, confiante e apaixonado, prende-se com o facto de ter de ser desempenhado com uma atitude e postura de um jovem cheio de energia, vitalidade e vislumbre, com sinais de ser um experiente com a sua espada e sem denunciar a sensualidade feminina. O fogo da paixão pela Giulietta e o espírito destemido caracterizam o carácter que Romeo tem no início da ópera, pelo facto de enfrentar a família rival com intenções de estabelecer a paz entre todos e passar a ser o filho patriarcal a fim de poder ficar com Giulietta.

A música desta cavatina destaca-se por ter dois andamentos distintos enfatizando e diferenciando os dois momentos de acção determinados pelo texto. No início da cavatina o andamento *Larghetto Cantabile* permite transmitir a ideia que está adjacente ao texto de calma e leveza indo de encontro à mensagem de paz que Romeo quer transmitir a Capelio (Romeo explica que o filho de Capelio foi morto em batalha por si mas que deseja tornar-se o “outro filho” casando com a sua filha Giulietta), sendo que toda a primeira parte da ária é feita neste andamento mais lento de forma a exprimir cada

palavra com o seu sentido bem vincado. As suspensões, o cromatismo e as ligaduras de expressão, excessivamente usadas nesta primeira parte são indicadores de exteriorização emocional de grandiosidade, de clemência e pedido, e certezas das promessas ditas, respectivamente.

A segunda parte da cavatina, depois de haver um discurso invasivo de Capelio a Romeo a afirmar que não casará com Julietta e que terá promessa de guerra, surge o andamento *Allegro Marciale Sostenuto* criando um ambiente de guerra, de uma marcha bem marcada. Este ambiente enfatiza as palavras de agressividade de são declaradas tanto por Romeo como por Capelio e os seus membros Capuleti, como se de uma discussão ou duelo de tratasse. Os galopes, as semicolcheias e as acentuações desde o início desta segunda parte marcam bem a diferença do primeiro ambiente, sendo que este material composicional é utilizado nas palavras de Romeo pois é ele que declara a guerra entre as duas famílias. No seguimento desta segunda parte existe sempre uma resposta ao conteúdo textual e musical de Romeo pelos Capuleti em coro num andamento *Più Vivo* mas com figuras rítmicas mais lentas, distanciando bem o grau emocional de raiva e o grau de descontrolo entre Romeo e os Capuleti. Na conclusão da cavatina, o andamento é cada vez mais vivo até ao final com a repetição sucessiva do texto também até ao final da cavatina, em uníssono pelo Romeo e o coro dos Capuleti enfatizando a identidade masculina.

Segundo a cantora lírica mezzosoprano Joyce Didonato, Romeo é uma personagem impulsiva, apaixonada e obstinado, pois mesmo perante um grupo desafiador como são os Capuleti, ele rapidamente muda de reacção e desafia-os para uma guerra e que isso é responsabilidade deles e não dele próprio.

No início da cavatina, Romeo procurava estar em paz com os Capuleti para ter a sua amada nos seus braços, no entanto no final da ária sai destronado e consciente que não vai poder parar a guerra entre as duas famílias e a sua sede de ira. Na construção desta personagem, ou de qualquer personagem, Joyce afirma que cada interprete tem de sentir e cantar a música e o texto como se fosse a primeira vez, pensar sobre a música e o texto e proferi-los com brilhantismo, como de fossemos o próprio compositor no preciso momento. A história de amor de Romeo e Giulietta é uma história de um destino impossível e de desespero, e todas as vezes que eles se encontram estão em conflito, de tal forma que ao longo de toda a ópera não existe um único dueto de amor, só existem

promessas de dias melhores no futuro, e como o destino do casal é cruel o único momento de paz é no final, na sua morte.

Para Joyce, a personagem Romeo de Bellini é um enorme desafio pois vocalmente exige uma grande amplitude vocal, uma emoção efervescente, e uma enorme resistência, de tal forma que é impossível relaxar com o papel de Romeo, tanto vocalmente como dramaturgicamente, e que se a performance é bem conseguida, a recompensa é enorme.

Joyce DiDonato afirma que no início da sua carreira, quando iniciou a sua interpretação de papéis travesti, teria de esquecer as mais prestigiadas interpretações do passado da personagem Romeo para poder criar de forma orgânica a sua própria interpretação, e tal de tal forma, qualquer cantor deve criar a sua própria identidade da personagem que quer interpretar. DiDonato também afirma que aprendeu ao longo dos anos, de forma lenta e metódica, que deve dar tempo e permissão às grandes personagens para as tornar parte dela e só desta maneira consegue que as suas interpretações sejam verdadeiras em palco.⁵⁷

▪ *Ariodante*

A personagem Ariodante foi originalmente escrita para um castrati tendo depois sido substituído por uma personagem travesti cantada por um mezzosoprano.

Ariodante é um nobre que está apaixonado por Ginevra. Esta, filha do rei da Escócia também jubila o seu amor por Ariodante rejeitando os avanços de sedução por parte de Polinesso (duque de Albania). Depois de Ginevra e Ariodante afirmarem o seu amor e o rei da Escócia prometer o trono a Ariodante, Polinesso usa a aia de Ginevra, Dalinda, para preparar um esquema para separar o casal; Polinesso convence Dalinda a disfarçar-se com as roupas da sua senhora e deixa-lo entrar nos aposentos de Ginevra, e em troca o seu coração será de Dalinda. Durante o baile de máscaras em celebração do casamento de Ariodante com Ginevra, Polinesso convence Ariodante que Ginevra o está a trair e que ele veja com os seus próprios olhos quando ele entrar nos seus aposentos (com Dalinda disfarçada de Ginevra). Ariodante canta a ária “Scherza Infida” e tenta suicidar-se mas o seu irmão Lurcanio (apaixonado por Dalinda) impede-o. Lurcanio tem a ideia de fingir a morte do irmão e dirige-se ao rei dizendo que Ariodante suicidou-se e acusa Ginevra da morte do irmão. O rei denuncia a própria filha e Dalinda revela a

⁵⁷ www.joycedidonato.com/2012/09/29/being-romeo/

Lurcanio que foi persuadida por Polinesso para simular a traição de Ginevra. Ariodante protege Dalinda da tentativa de homicídio por parte de Polinesso, enquanto este entra em duelo com Lurcanio que quer vingar a morte do seu irmão. Durante a luta, Polinesso fere gravemente Lurcanio que é levado, e nesse instante aparece um cavaleiro em defesa de Ginevra para derrotar Polinesso. O cavaleiro revela que é o Ariodante, Polinesso confessa o seu crime e Dalinda é perdoada pelos seus actos e aceita Lucranio, e Ginevra é libertada do seu confinamento e unida a Ariodante.

Ariodante é uma personagem com nobres sentimentos pelo seu amor Ginevra. A honra, a verdade e o poder estão sempre aliados a esta personagem. Desde o início da ópera, tal como na personagem de Romeo, a paixão está no centro da acção das personagens principais. A paixão é correspondida e o nível de confiança do Ariodante é intenso. Embora se apresente como um nobre, Ariodante casará com Ginevra e será o próximo rei da Escócia aumentando ainda mais o seu poder, o estatuto e por isso naturalmente a sua postura é calma, autentica e direccionada para os seus objectivos (casamento e reinado), e ao mesmo tempo atraente e de certo modo fugaz emocionalmente dos seus sentimentos por Ginevra. Quando descobre que Ginevra (falsamente) o atraiçoo-a com o Polinesso, Ariodante deixa cair a capa de homem seguro e calmo e revela-se um homem com um estado emocional alterado negativamente e perde a postura por completo, disposto a abdicar do seu amor, do seu trono e mesmo da sua própria vida. É este o momento em que a personagem revela toda a sua fragilidade e expõem-se na sua perdição.

O texto do “Scherza Infida” enfatiza o sofrimento da própria personagem, frase a frase descreve o pensamento sofredor de Ariodante e que progressivamente se vai tornar num pensamento vingativo pela traição cometida pelo seu inimigo Polinesso e pelo seu amor Ginevra.

Recitativo

E continuo vivo?

E assim, desarmado?

Oh Deus! Que devo fazer?

Que me disseste, Ó desespero meu

Aria

Brinca infielmente!

Brinca infielmente no colo do amante.

Eu traí a morte nos braços

Por tua culpa agora vou,

Eu traí a morte nos braços

Por tua culpa, por tua culpa agora vou.

Mas quebrar o laço indigno,

Sombra triste e espírito nu

Pela tua dor eu voltarei

Pela tua dor, sombra triste,

Espírito nu, pela tua dor eu voltarei.

A música da ária “Scherza Infida” inicia-se por uma grande introdução instrumental e com um andamento lento criando um ambiente bastante calmo e tenso pela sua tonalidade em sol menor. O desenho de oitavas que as colcheias fazem cria uma sensação auditiva e emocional de como se tratasse de um choro ou uma respiração profunda de tristeza e revolta. A linha melódica do Ariodante começa com tercinas sem acompanhamento enfatizando o texto que fortemente é descritivo de todo este ambiente tão “pesado”, sendo que as tercinas provocam no texto uma acentuação muito próxima de um riso ou choro da personagem, e estão sempre associadas à palavra “Scherza” (brinca); os galopes e o cromatismo são sempre utilizados para as palavras “Morte” (morte) e “Infida” (infidel) carregando ainda mais a emotividade que estas palavras trazem e que são impulsionadas por esta escrita musical. A primeira parte da ária é acompanhada pela mesma textura da introdução e pelo mesmo andamento da introdução. Quanto à segunda parte da ária que inicia com o texto “Ma a spezar l’indegno laccio” (Mas quebrar o laço indigno), a música tem uma textura mais densa e o andamento é mais rápido proporcionando um ambiente mais pesado e contínuo permitindo suportar o teor textual que consiste numa congeminção de vingança de Ariodante para Ginevra, descrevendo as suas imagens de pensamento de como alcançara a vingança. Este ambiente com uma pulsação tão marcada enfatiza a certeza da vingança com frieza de Ariodante e o percurso que tem de fazer para alcançar o seu objectivo final. Na conclusão desta segunda parte, a ária volta ao início, como se seguisse uma linhagem de pensamento que se volta recordar de tudo depois de os acontecimentos terem passado.

Segundo a cantora lírica mezzosoprano Janet Baker, Ariodante é uma personagem tridimensional pois não é uma figura estática e séria em palco, mas sim uma personagem com uma multiplicidade de emoções. A música de Handel é cheia de cores que se alteram de momento em momento, quer nos recitativos ou árias permitindo uma riqueza e autenticidade da interpretação. Numa personagem como o Ariodante, Baker afirma que, sendo uma personagem travesti, há a tendência para utilizar uma cor vocal mais masculina e que pode ser certamente limitadora na expressão emocional aquando a interpretação. Esta tendência, ainda afirma Baker, é brilhante e estimulante em muitas maneiras mas quando chega o grande momento de ser o expoente da expressividade, é preciso utilizar a expressividade emocional da voz feminina.

O corpo é uma parte expressiva do trabalho do cantor, afirma Baker, e que quando se sente algo terrivelmente profundo, o nosso corpo reage de forma a que a representação

seja espontânea e natural; é necessário aprender a deixar o nosso corpo ser livre de forma a ser verdadeiro aos olhos do público.⁵⁸

▪ *Sesto*

O enredo da ópera *La Clemenza di Tito* desenrola-se em Roma no século I. Roma é governada pelo imperador Tito que tenciona casar-se com a princesa Berenice da Judéia mas desiste rapidamente pois é pressionado a casar-se com uma romana. Vitellia (filha do antigo imperador Vitellius) ambiciona casar-se com Tito para conseguir alcançar o trono, mas Tito volta a escolher outra pretendente que não Vitellia, a Servillia (irmão de Sesto, grande amigo de Tito). Vitellia, furiosa deseja vingança iludindo Sesto, seu amante, a trair o seu amigo Tito e matá-lo. Sesto que é loucamente apaixonado por Vitellia cede aos seus caprichos e cumprirá o seu plano com a promessa que ela fique com ele, cantando a ária “Parto, ma tu ben mio”. Sesto parte para matar Tito e embora o seu plano não tenha tido sucesso, Sesto está convencido que matou o seu amigo. Entretanto Servillia revela a Tito que é apaixonada por Annio (amigo de Sesto) e Tito desiste de casar com ela passando o seu interesse para Vitellia, e esta apercebendo-se da escolha tenta convencer Sesto a não revelar o seu crime para não ser implicada no mesmo. Sesto, que anteriormente já tinha confessado o crime a Annio, é levado para confessar a Tito pelo seu crime. Tito não acreditando que Sesto tenha agido sozinho, duvida se deve condená-lo à morte. Vitellia vendo que Sesto assume a culpa sozinho, admite publicamente que foi responsável pelo esquema e renuncia ao trono. Tito no final perdoa os dois.

Todo o enredo desenvolve-se em torno de traição, jogos de interesse político, mentiras e deslealdades, frustrações de amores não correspondidos mas também de amizade sincera. Sesto encontra-se neste conjunto de esquemas devido ao envolvimento emocional que tem com Vitellia. De facto, o centro da sua motivação de acção é a paixão romântica e ao mesmo tempo obsessiva, e que tem poder de manipular o próprio Sesto a ponto de conseguir matar o próprio amigo. Estes comportamentos sugerem que esta personagem mostra sinais de fragilidade, carência e de uma auto-estima baixa. Para além disso, esta personagem que é jovem mostra sinais de inocência e de uma personalidade facilmente. No entanto, no final da ópera, a honra e a verdade aparecem como as

⁵⁸ HADDON, Elizabeth. *Making Music in Britain: Interviews with those behind the notes*. Ashgate Publishing Company, 2006.

características mais importantes de Sesto mesmo negando à vontade de Vitellia para ficar calado.

O texto da ária “Parto, ma tu bem mio” descreve a vontade que Sesto tem para ceder aos caprichos de Vitellia e em troca poder satisfazer o amor e desejo que nutre por ela. A repetição de algumas frases no texto da ária revela o desespero e carência que a personagem tem pelo seu amor. Nesta fase da ópera, Sesto está disposto a sacrificar-se para conseguir ficar com Vitellia para sempre. A ansiedade, a submissão, o receio, a obsessão, a alegria aparente são características que descrevem a personagem no momento da ária.

Aria

*Parto, mas tu minha querida!
Volta para mim em paz,
Serei o que mais te agradar,
Tudo o que desejares farei.
Olha para mim e eu tudo esquecerei.*

*Este olhar basta
Para pensares em mim.
Olha para mim e eu tudo esquecerei,
Eu voo a vingar-te,
Ah qual poder, oh Deus!
Doaste toda a beldade.*

Sesto é um apaixonado por Vitellia e grande amigo do imperador Tito, logo implica um conflito de obrigações e deveres que Sesto vê-se na necessidade de confrontar. Na ária “Parto, ma tu bem mio”, a música começa por um andamento *Adagio* mas com bastante tensão afirmado pelos galopes com uma dinâmica forte para enfatizar o a palavra “Parto” repetida duas vezes sendo determinante da sua personalidade de destemido e de bravura afirmando que vai partir para cumprir a sua missão de assassinar Tito; mas logo de seguida essa tensão é desfeita pelas colcheias dando uma sensação de continuidade e leveza para realçar o pedido de Sesto a Vitellia para fazer as pazes com ele (“...meco ritorna in pace...”) e este ambiente continua até ao final do *Adagio* para continuar a ser criado um ambiente de amor e promessas de forma ternurenta transmitido a Vitellia por Sesto. Este ambiente pacífico e afectivo imposto pelo andamento *Adagio* e pelo texto é interrompido pelo andamento *Allegro* em que impulsiona o ambiente de despedida de Sesto em busca da vingança de Vitellia e que até quase ao final da ária é constante. Embora o texto neste andamento volta a ser repetido (o mesmo do que o início da ária) há a introdução dos últimos quatro versos acima traduzidos que são acompanhados por outro andamento ainda mais rápido, *Allegro assai* que estimula as intenções de Sesto sobre Vitellia em que demonstra a ansiedade provocada pelo seu amor e que é tão sensível à sua beleza (“...Deus, doaste toda a beldade.”), que musicalmente

não só é demonstrado pelo andamento mas também pela enorme coloratura escrita na voz de Sesto, revelando a sua sensibilidade e feminilidade da personagem travesti.

Embora Sesto se revela-se uma personagem apaixonada e capaz de fazer tudo pela sua amada, ele também nesta ópera manteve-se decente, corajoso e leal ao seu amigo e imperador Tito. A música inerente a esta personagem está sempre intrinsecamente ligada com os sentimentos e honestidade do que propriamente com o objectivo de tornar o papel interessante, e o seu texto está focado para a sensibilidade desta personagem em vez de enfatizar a personagem como masculina.

Segundo a cantora lírica mezzosoprano Elina Garanca, a ópera *La Clemenza di Tito* é uma ópera muito poderosa pelo seu dramatismo. A personagem Sesto é uma personagem muito popular entre os jovens cantores, sobretudo a ária “Parto, ma tu bem mio” que é muito cantada em competições e audições, que faz parte do repertório prestigiado do mezzosoprano.

Garanca considera que a música de Mozart é simples pois ele não escrevia portamentos nem frases estáticas, sendo que a sua música é muito instrumental e como tal o controlo da respiração e afinação tem de ser enorme, e a voz deve incorporar-se como um instrumento da orquestra.

Quanto à personagem de Sesto, considera que esta personagem é muito influenciável e cheio de demónios que tem que lidar no enredo, como a amizade, a lealdade, o seu amor, os sentimentos de culpa e também de surpresa dele próprio por ser capaz de matar alguém e depois dar-se conta disso e ser capaz de arcar as consequências disso. Sesto é completamente apanhado no meio da loucura do enredo e é cruelmente caçado pelo mundo exterior. A coloratura tão utilizada por Mozart na ária “Parto, ma tu bem mio” é em geral uma forma de expressão dos sentimentos do interior da personagem, e por isso considera que a música de Mozart tem uma relação eximia com o estado emocional, expressividade e intimidade com todo o ser da personagem.⁵⁹

⁵⁹ www.metoperafamily.org/news-and-features1/interviews/Elina-Garanca/

▪ *Siebel*

A ópera *Faust* de Gounod é baseada na lenda de Fausto de Goethe e no *Faust et Marguerite* de Michel Carré. Os libertistas Jules Barbier e Michel Carré deram origem ao libreto da ópera *Faust* constituída por cinco actos.

Siebel é uma das personagens da ópera que interpreta o papel de um grande amigo de Valentin e de Wagner. Valentin no início da ópera parte para a guerra e pede aos seus amigos que protejam e olhem pela sua irmã Marguerite. Entretanto, outras duas personagens, Méphistophélès e Faust fazem um pacto, Faust é transformado por Méphistophélès num jovem nobre para poder aceder aos prazeres sexuais terrenos e em troca Faust tem de cumprir com os serviços pretendidos por Méphistophélès no submundo. Entretanto, Siebel apaixona-se por Marguerite mas esta está a ser seduzida por Faust.

No momento da ária “Faiste-lui mes aveaux” que acontece no início do terceiro acto, Siebel canta a ária no jardim de Marguerite junto a sua casa desejando que as flores lhe possam levar a mensagem do seu amor por ela. Cada flor que Siebel toca acaba por murchar pois Mephistophélès amaldiçoou Siebel para não conseguir conquistar Marguerite. Mas entretanto no meio da ária, Siebel lembra-se de mergulhar as suas mãos numa fonte de água existente no jardim de Marguerite e apercebe-se que já não tem o feitiço e deixa um ramo de flores à sua porta, revelador do seu amor por ela.⁶⁰

Siebel revela às flores do seu amor por Marguerite e embora os seus sentimentos sejam verdadeiros sabe que tem de assumir um papel de irmão fazendo cumprir a promessa que fez a Valentin.

O conteúdo do texto da ária é direccionado para as flores pedindo que levem a mensagem do seu amor à Marguerite. Siebel está apaixonado e tem o desejo e ansiedade de revelar os seus sentimentos puros pela irmã de Valentin. A paixão, o romantismo, a alegria e inocência são características muito vincadas desta personagem, e ao mesmo tempo impulsionam a insegurança, transtorno e frustração por não poder revelar o seu amor.

⁶⁰ RIDING, Alan e DUNTON-DOWNER, Leslie. *Guias essenciais Ópera*. Dorling Kindersley Limited, 2006.

Aria

Saúda-a por mim,
 Responde aos meus desejos!
 As flores fecham-se para ela,
 Digam-lhe que ela é bonita,
 Que o meu coração noite e dia
 Enche-se de amor!
 Revela à sua alma
 O segredo da minha paixão,
 Que exalam através de vocês
 Perfumes tão doces!

Recitativo

Desbotada! Ah! Esse feiticeiro
 Que Deus excomungou,
 Trouxe-me azar!
 Eu não posso, sem que ela
 desvaneça, tocar numa flor!
 Deixa-me mergulhar os dedos
 Na água santa!
 É lá que todas as tardes
 Vem rezar a Margarida!
 Deixa ver agora!
 Deixa ver rápido!
 Elas desbotam? Não!
 Satanás, riu-me de ti!

Aria

É em vocês que tenho fé;
 Falai por mim!
 Que ela possa conhecer
 A emoção que ela causou,
 E que o meu coração
 transtornado
 Não pode falar!
 Se o amor a assusta,
 Que a flor na sua boca
 Lhe possa ao menos dar
 Um doce beijo

O andamento *Allegro agitato* do início da ária com uma dinâmica *p* e com um desenho instrumental só de colcheias define com clareza o espírito interpretativo de uma personagem como o Siebel. A juventude e frescura desta personagem tem uma música bastante caracterizadora da personalidade, sendo que o desenho melódico da voz do Siebel retrata a ânsia de falar rápido e leve (ou seja mais silencioso) para ninguém o ouvir pois ele tem um segredo a revelar às flores – a sua paixão por Marguerite; logo, todo o desenho melódico e instrumental é cheio de figuras rítmicas mais rápidas (colcheias) e as dinâmicas variam de *p* para *f*, enfatizando as variações e precipitações de humor da sua personalidade e a vitalidade da sua juventude, aliado ao fogo da paixão. Toda esta agitação acontece na primeira parte da ária até ao recitativo. Neste, o andamento é *Andante* e quase sem instrumental até ao momento em que Siebel se recorda e diz o nome de Marguerite (“...C’est là que chaque soir vient prier Marguerite!” – “...É lá que todas as tardes vem rezar a Margarida!”) e aí o andamento embora continue *Andante* é mais lento e a densidade instrumental é maior, como se traduzisse o aumento do amor no coração de Siebel, e mesmo a sua linha melódica é mais extensa com figuras mais longas de duração tornando o texto ainda mais expressivo. A dúvida de Siebel em ver se as flores murcham ao seu toque é marcada por um andamento *Allegro* e com grandes diferenças de dinâmicas realçando o receio e ao mesmo tempo a ansiedade da personagem. Quando a ária retoma ao tema inicial melódico o andamento é *Allegretto* destacando a alegria do teor textual cantado, e o instrumental desta última parte ainda é mais densa que no início da ária exaltando o entusiasmo da personagem que ganhou coragem para deixar as flores à sua amada.

▪ ***Cherubino***

A ópera *Le Nozze di Figaro* de Mozart contém uma das personagens travesti mais emblemáticas de toda a história da ópera - a personagem Cherubino - caracterizada por ser um pajem, ainda na sua fase de adolescência, do Conde de Almaviva. O Cherubino representa uma faixa etária que é caracterizada pela adolescência e que apresenta as emoções, as fragilidades e as modificações físicas que esta fase proporciona nos jovens. Esta personagem comove todas as personagens, quer femininas quer masculinas, que ainda não se esqueceram de como era ser adolescente, sendo que Cherubino expressa todas as características de um adolescente à descoberta das sensações e emoções do amor que entram em conflito com ele próprio (lágrimas/sorrisos, calor/frio, timidez/ousadia, cobardia/autoconfiança).

O envolvimento emocional que Cherubino tem com a personagem Susana e especialmente com a personagem Condessa revela o descontrolo que a adolescência provoca no jovem pajem mas ao mesmo tempo revela uma força de sexualidade e inocência que é tão frisada nas árias do Cherubino. O carácter peculiar de Cherubino recai sobre o seu desejo sexual que parece que nunca acaba e pela falta de definição daquilo que realmente quer.⁶¹ Como é tão presente na adolescência, também no Cherubino é muito visível que há um ciclone de insatisfação emocional acompanhado por um despertar hormonal que faz com os comportamentos sejam tão descontroláveis. Esta personagem é um adolescente inexperiente e como tal, as suas paixões são novas e assustadoras. As descrições destes comportamentos estão vincadas nas duas árias do Cherubino onde são realçados as fortes sensações físicas e emocionais de um jovem que está na fase da puberdade e, ao mesmo tempo, a inexperiência de um jovem adolescente.

O Cherubino é uma personagem que representa o desejo e a paixão na adolescência mas também as emoções descontroláveis do coração e as sensações descontroláveis do corpo reveladoras da sua inexperiência.

As duas árias do Cherubino – “Non son piú, cosa son cosa faccio” e “Voi che sapete” – acontecem em momentos distintos da ópera mas descrevem o despertar emocional, físico e mental aliado ao erotismo do amor juvenil. Na primeira ária “Non son piú cosa son” (1º acto), o Cherubino descreve as sensações e as incertezas que está a sentir e a experienciar. Como é visível no texto traduzido, Cherubino descreve essas sensações, sendo estas físicas e emocionais e podendo ser elas opostas (...ora sou de

⁶¹ BOLDREY, Brigid. *Mozart The Dramatist*. New York: Harcourt, Brace & World, 1964.

fogo, ora sou de gelo...), e que são despertadas pelo mundo feminino. Na segunda ária “Voi che sapete”, o Cherubino também revela uma atracção pelo descontrolo emocional e pela tensão sexual existente pelas mulheres mas ao mesmo tempo uma inocência juvenil.

Non son piú cosa son, cosa faccio

*Não sei o que sou, o que faço,
Ora sou de fogo, ora sou de gelo,
Qualquer mulher me faz mudar de cor,
Qualquer mulher me faz palpar.
Só os nomes de amor, de prazer,
Agita-me, altera-me o peito
E a falar reforça o amor,
Um desejo que não consigo explicar.
Falo de amor acordado,
Falo de amor a sonhar,
À água, à sombra, aos montes,
Às flores, à relva, às fontes,
Ao eco, ao ar, ao vento,
Que o som das palavras vão
As levem convosco.
Se não há ninguém que me ouça,
Falo de amor comigo*

Voi che sapete

*Vós que sabeis o que é o amor,
Mulheres, vejam se eu o tenho no coração.
O que eu experimentar, eu direi,
E para mim o que é novo não sou capaz de
entender.
Sinto um afecto cheio de desejo,
Ora é prazer, ora é sofrimento.
Gelo, e depois sinto a alma a arder,
E noutro instante torno a gelar.
Procurro um bem-estar fora de mim,
Eu não sei quem o tem, não sei o que é.
Suspiro e gemo sem querer,
Palpito e tremo sem saber,
Não encontro paz, nem de noite nem de dia,
Mas gosto de definhar desta maneira.*

A primeira ária do Cherubino “Non so piú cosa son, cosa faccio” demonstra a situação emocional que a personagem Cherubino é definida, ou seja, tanto ao nível do texto como ao nível musical. Sendo o texto desta ária a expressão de todos os sentimentos que o Cherubino sente, a música também possui um carácter vivo e agitado proporcionando na personagem uma declamação rápida e aflita impulsionando o estado ansioso e excitante do corpo e das emoções. Este carácter agitado e que cria a sensação que nunca acaba é bem característico da fase em que se encontra o Cherubino, o desejo sexual e o descontrolo hormonal são bem representados neste carácter musical e textual.

A segunda ária do Cherubino “Voi Che Sapete” acontece num momento bastante distinto da primeira ária, pois é uma canção dedicada à Condessa. Na cena, Cherubino canta para a Condessa e para a Susana a canzonetta que compôs. O carácter musical desta ária é muito mais calmo proporcionando um desencadeamento emocional no Cherubino mais tranquilo do que na primeira ária que era uma explosão de sentimentos. A longa introdução da ária sugere que o Cherubino tem tempo de se preparar para a sua exibição resguardada frente à Condessa. Ao longo da ária Cherubino começa a perder o seu controlo quando descreve os seus sentimentos e reacções físicas quando pensa no amor – no início dirige-se para as mulheres se realmente o que ele sente é amor, e gradualmente

avança para o clímax pessoal quando expressa as suas sensações físicas (“suspiro e gemo...”) e no final retoma a calma e a postura inicial da ária. A melodia e o ritmo inicial da ária vão-se diluindo conforme o texto avança para o clímax “sexual” descrito pelo Cherubino, que no final volta de novo ao padrão inicial. É de prever que esta personagem ao longo da ária atinge um pico de emoções acompanhado pelas hormonas da juventude que fazem com que perca as estribeiras em frente à sua admiradora (Condessa), o foco da sua excitação e paixão.

A música de Cherubino foi construída de forma a realçar a sua personalidade. Na ária “Non so più cosa son”, o andamento Allegro Vivace faz realçar o conteúdo do texto que transmite uma alternância de estado físico e emocional enquanto fala de amor (“falo de amor acordado, falo de amor a sonhar”). As repetições da palavra “desejo” vão alternando entre acordes maiores e menores enfatizando a ambivalência entre a felicidade e a tristeza do estado de espírito desta personagem. Esta elaboração de música programática para as árias de Cherubino faz da sua personagem mais realista e também transfigurada. Na ária “Voi che sapete”, a música realça a interpretação de Cherubino, quando o seu discurso é educado perante a condessa embora o seu subtexto tenha uma conotação sexual enorme, a música também é discreta na sua cor tonal e na subtilidade da melodia vocal.

A cantora lírica mezzosoprano Frederica Von Stade, que é uma cantoras do século XX mais conhecida pela sua performance da personagem Cherubino, afirma que o que mais adora nesta personagem é a maneira como expressa o conflito entre seguir os seus mais profundos desejos ou fazer o que é esperado dele e ser bem comportado. Ainda afirma que é uma enorme satisfação interpretar uma personagem que não se consegue comportar e que está constantemente a encontrar problemas ao longo da ópera por simplesmente seguir os seus instintos sexuais mais íntimos.⁶²

▪ *Stéphano*

A ópera *Romeo et Juliette* de Gounod retrata a rivalidade de duas famílias Montaigu e Capulet e o amor de dois jovens – Romeo e Juliette – que pertencem a essas duas famílias rivais. Entre vaiadas personagens da ópera existe uma personagem travesti

⁶² STADE, Frederica von. *The Metropolitan Opera Encyclopedia: a comprehensive guide to the world of opera*. New York: Simon and Schuster, 1987.

de nome Stephano, que é um jovem pajem e amigo de Romeo. Stephano é um jovem cheio de coragem e garra que está sempre em defesa de Romeo e o acompanha para todo o lado. No 3º acto, enquanto Romeo ainda de madrugada encontram-se ainda no palácio dos Capulet às escondidas dos guardas, Stephano que está à espera de Romeo no jardim dos Capulet começa a cantar a ária “Depuis hier je cherche” em tom de desafio para a casa dos Capulet.⁶³ A ária que o Stephano interpreta é única e exclusivamente uma forma de desafiar os Capulet que a união entre Romeo e Juliette vai acontecer e que não à nada que o possa impedir.

Stephano é uma personagem com dupla função nesta ópera, é o pajem de Romeo mas também é o que causa indirectamente a morte de Mercutio (outro amigo de Romeo) quando interpreta a ária com o propósito de iniciar um duelo com os Capulet. Esta observação permite afirmar que, como todos os jovens pajens nas óperas, Stephano é impaciente por causa da sua “frescura” juvenil, e como tal transporta com ele respostas emocionais e físicas inconsequentes e impulsivas sem pensar nas consequências, um pouco como o Cheruino mas com propósitos diferentes. A determinação fugaz do Stephano é bem visível nesta acção de iniciar uma luta com os Capulet ao cantar para a janela deles que a Juliette vai “escapar” das suas vistas e viver o seu grande amor.

Recitativo

*Desde ontem que procuro em vão
o meu mestre!
Ele continua em vossa casa?
Meus Senhores Capuletos?
Deixem ver se vós, dignos servos
Esta manhã, à minha voz ousam
reaparecer!*

Aria

*Que fazes tu, rola branca,
Neste ninho de abutres?
Qualquer dia, soltas as asas,
Tu perseguirás os amores!
Aos abutres, a batalha é
necessária,
Para ferir a torto e a direito,
Os seus bicos são aguçados!
Deixa lá esses pássaros
predadores,
Rola, que faz a sua alegria
Uns amorosos beijos!
Guarda bem a bela!
Quem viver verá!
A vossa rola vos escapará!
A vossa rola vos escapará!*

*Um pombo, longe do verde
bosque,
Pelo amor seduzido,
À volta daquele ninho selvagem
Como eu acredito, suspira!
Os abutres circundam os restos,
Suas canções, que foge Cítereia,
Ecoam ruidosamente!
Porém no seu doce êxtase
Nossos amantes narram sua
ternura
Aos astros da noite!
Guarda bem a bela!
Quem viver verá!
A vossa rola vos escapará!
A vossa rola vos escapará!*

⁶³ BOURNE, Joyce. Ópera, Os grandes compositores e as suas obras – primas. Editorial Estampa, Lda, Lisboa, 2008.

O recitativo que antecede a ária introduz com clareza a intenção de Stephano em iniciar um desafio com os seus rivais e de maneira provocativa e irónica dirige-se a Juliette no início da ária. A melodia vocal no início da ária está escrita para que se assemelhe ao estilo de uma serenata mas com o intuito de suavizar o texto cantado por Stephano. No entanto, à medida que avança a ária o andamento muda drasticamente para o que se pode assemelhar a uma marcha impulsionando a intenção de se aproximar uma batalha, que é transmitida por Stephano do seu desejo tem provocar uma luta – “...aos abutres, a batalha é necessária...” | “...os abutres circundam os restos...”. Estas duas fases da ária – serenata e marcha – transportam para a personagem Stephano a inconstância das emoções e das respostas físicas que o seu espírito jovem atravessa. Stephano é sobretudo um jovem pajem que demonstra na ária a sua sede descontrolada de bravura e desafio, despertando constantemente nele uma superioridade e excitação imensa.

▪ **Adriano**

A ópera *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (Wagner) é uma ópera de cinco actos baseada na vida de Cola di Rienzi (figura italiana que subiu ao poder na época medieval com a derrota dos nobres) que viveu em Roma e derrotou o poder dos nobres mas foi posteriormente traído pelos movimentos populares, onde queimaram a Capitol em que se encontrava Rienzi.

Toda a acção da ópera desenrola-se à volta desta luta contra os nobres liderada por Rienzi depois de alguns destes tentarem raptar sua irmã Irene. Adriano, que se apaixona por Irene, é filho de Stefano Colonna, um nobre que apoia Rienzi na sua causa de defesa do povo contra os nobres. No 2º acto, Adriano presencia uma conversa entre alguns nobres que congemina um esquema para assassinar Rienzi mas o plano não foi concretizado e a pedido de Adriano, Rienzi perdoa os nobres pelo acto. É no 3º acto que Adriano, após saber da investida dos nobres ao recrutarem um exercito para invadir Roma, interpreta a ária “Gerechter Gott” que inclui uma prece a Deus para o auxiliar nesta encruzilhada pois de um lado da guerra tem o pai e do outro tem o seu amigo Rienzi e irmão da sua amada. Este conflito emocional imposto pela acção na personagem Adriano leva ao pedido de auxílio do divino e ao mesmo tempo à esperança de poder haver reconciliação entre ambas as partes conflituosas. Durante a longa ária, em Adriano

é despoletado diferentes emoções e sentimentos que o fazem recordar diferentes fases da vida dele.

Adriano é um jovem nobre que está apaixonado pela irmã do seu amigo Rienzi. A condição de amizade é forte e honrada mas com o desenrolar da acção a condição de filho de um nobre prestes a ser morto é também tanto ou mais forte que a condição da amizade. Os sentimentos de Adriano revelam alguma ingenuidade e imaturidade por acreditar que o seu pai pudesse não ser prejudicado com esta guerra e também revelam uma força juvenil de acreditar e lutar por aquilo que acredita quer no amor quer na amizade.

“1º Recitativo”

*Deus Justo!
Assim se decidiu outra vez!
Para as armas grita o povo.
Os sonhos se desvanecem!
Oh Terra, acolhe o meu lamento!
Existe algum destino,
Semelhante ao meu?
Quem me deixa desmoronar-te,
poder sombrio?
Rienzi, Nefasto!
Que sorte trouxeste tu
Sobre esta cabeça desgraçada!
Onde é que dei os passos errados?
Aonde está a minha espada,
cavaleiro armado?
Revolto-me contra ti, irmão de
Irene?
Revolto-me contra a cabeça do
meu pai?*

“Ária”

*Do sangue dele provêm a minha
vida,
Nela, nela está a minha condição
de cavaleiro;
Toda a esperança está perdida,
Jamais coroa a minha cabeça,
De felicidade e paz.
Profunda aflição impede-me,
Minha estrela nos primeiros raios
brilhantes;
Se por sombrio ardor penetrante
O amor mais forte apenas brilha no
coração.*

Allegro

*Onde estou eu? Ah, onde eu estive?
O sino! Deus, já é tarde!
Terá começado? Ah! Apenas uma!
Quero fugir do meu pai!*

*A reconciliação sucederia poder ao
filho!*

*Ele deve ouvir-me,
E compreensivo aos seus joelhos,
Morrerei de bom agrado!
Também na tribuna será
benevolente;
Em paz quero caminhar no ódio
feroz!*

Maestoso

*Tu Deus misericordioso
Ouve as minhas preces,
Em cada amante inflama o peito!
Com virtude e bênção arma-me,
A reconciliação seja a minha
missão santa!*

A ária “Gerechter Gott” começa com um andamento rápido e forte de forma a dar continuidade à acção antecedente à ária em que Adriano descobre que vai haver uma guerra do povo contra os nobres. As primeiras duas palavras que canta são “Gerechter Gott” (“Deus Justo”) em forma de prece e de auxílio pois sabe que seu pai está em risco de morrer. Adriano está sem alternativa a sua reacção reflecte-se na explosão emocional de se dirigir a Deus para procurar força e ajuda a encontrar uma solução para o destino de seu pai e do seu amigo. Durante a primeira parte da ária que está em forma de recitativo as intervenções de Adriano são em forma de exclamação e em forma de interrogação acompanhadas por uma grande massa instrumental que aumenta ainda mais a tensão emocional que Adriano está a viver. É bem notável que durante esta primeira secção,

Adriano exterioriza um turbilhão de emoções e sentimentos incapazes de serem contidos e calculados e por isso reflecte a frescura de uma alma jovem e inexperiente. A ária propriamente dita é num andamento calmo e com uma linha melódica vocal lenta e extensa reforçando ainda mais o valor do texto que Adriano está a cantar, enfatizando a recordação que está a ter de seu pai e o lamento que toda a situação poderá estar perdida e perder o seu pai para sempre. A transição para a terceira parte da ária é musicalmente tenebrosa com a imitação das baladas do sino a indiciar o início do combate, despertando em Adriano outra vez uma reacção física explosiva e um sentimento aflitivo, sem poder para adiar o confronto e ao mesmo tempo esperança de poder achar uma reconciliação com o pai e com o Rienzi.

Adriano é uma personagem jovem que reflecte a imaturidade da tenra idade e que vê no seu pai o tutor que lhe orienta na sua viagem da vida, mas ao mesmo tempo o fogo da paixão pela irmã de Rienzi o impede de tomar a decisão de estar do lado do pai e fazer frente a Rienzi. Os sentimentos de Adriano estão sempre à flor da pele sem quaisquer impedimentos de serem expressados e enfatizados pela sua mocidade.

4. O Laboratório do Programa de Estudo

4.1. Enquadramento da Pesquisa – Laboratório desenvolvido para a Performance

O trabalho desenvolvido consistiu numa análise dos textos das árias de ópera com o objectivo de criar um conjunto de imagens mentais que definissem o estado emocional do cantor (o autor) na performance das árias dos papéis travesti.

No seguimento das sinopses apresentadas anteriormente, sobre as óperas que contém as árias alvo de estudo, é necessário frisar que o processo de conhecimento acerca da história das óperas bem como o enredo e desenvolvimento na acção das personagens é extremamente importante para o trabalho desenvolvido que é apresentado a seguir. Para além disso, a compreensão do conteúdo dos textos que compõem as árias bem como as traduções feitas ou já existentes das mesmas, devem ser lidas, analisadas e decoradas de forma a não atrasar o processo de criação dos diferentes estados pretendidos para o estudo.

Como se verifica, os textos das árias escolhidas, no seu original, são em línguas italiana, francesa e alemã, e não em português. No estudo do cantor é necessário fazer um processo mental de tradução para língua materna, seguida de uma memorização do mesmo, depois trabalhar na língua original da ária (tento em atenção a fonética da língua em questão) e sua memorização. Este conjunto de etapas de compreensão do texto e sua memorização tem de ser bastante cuidada para não causar nenhum atraso no trabalho pretendido.

A metodologia utilizada de João Henriques (2012) consiste na elaboração de vários *Quadros Imagem – Voz* que definem diferentes estados – imagético, emocional, corporal-facial e respiratório – que tem como fim desenvolver a capacidade do cantor na sua expressividade vocal e originalidade.⁶⁴

Segundo metodologia de Henriques (2012) pretendeu-se fazer uma análise interpretativa das diferentes personagens, e explorar na prática os diferentes estados de imagética e emoção vindos da consciência interior do cantor aliado à expressividade vocal.

A partir dos textos de cada ária desenvolveram-se Quadros Imagem – Voz que permitiram o desenvolvimento e definição do *espaço interior*⁶⁵ para cada personagem partindo da imagética e emoção com o objectivo de chegar a um resultado final de criação de identidade e expressividade vocal na interpretação das personagens travesti. E de seguida, foi experimentado pela autora os diferentes estados emocionais, que estão descritos a seguir, interpretando os textos das árias e dos recitativos, primeiro com o texto falado e depois com o texto cantado. Desta forma, foi possível experienciar, com os estados emocionais, as reacções físicas de postura e respiração que cada estado provoca, e a influência que isso provoca nas interpretações de cada personagem.

Os quadros desenvolvidos foram realizados na lógica do circuito directo, ou seja, iniciam-se no estado imagético e terminam no estado vocal (estados: imagético – emocional – corporal/facial – respiratório – vocal e gesto vocal).

Antes de se apresentar os Quadros Imagem – Voz é necessário fazer uma breve referência à explanação destes diferentes estados e *espaço interior*. Segundo o autor João

⁶⁴ HENRIQUES, J. *Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico do Canto*. Tese de Dissertação em Especialização em Ensino de Canto – Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2012.

⁶⁵ “*Espaço Interior é o lugar (...) em que não somente o puro interior e exterior se fundem e se interpenetram, mas em que o sentido decorre naturalmente desse facto: a paisagem exterior, projectada no espaço interior, faz imediatamente sentido.*” GIL, José. *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

Henriques (2012) o Quadro Imagem-Voz consiste “... *num circuito que se inicie nos domínios do espaço interior e culmine numa sonorização vocal.*” Segundo o mesmo autor, estes domínios do *espaço interior* apresentam-se em cinco estados:

- *Estados imagéticos* – a partir de um foco de concentração mental são gerados processos de simulação mental. Esta simulação é baseada em seis tipos de imagens mentais: Situação/Contexto; Cinestésicos ou Motores; Personagem; Sensoriais; Metafóricos; e Espontâneos).
- *Estados Emocionais* – estados que organizam e impulsionam o pensamento e expressividade aliado à memória. Quando estes estados são simulados a partir do pensamento/imagem mental estabelecem uma ligação sentimento – pensamento que contaminam os restantes estados do Quadro Imagem – Voz. Estes estados emocionais dividem-se nas seguintes emoções : Surpresa; Interesse; Alegria; Desprezo; Tristeza; Raiva; Medo; e Neutro.
- *Estados Corporais – Faciais* – consistem no tipo de postura e expressão facial que o corpo ocupa quando contaminado por um estado imagético – emocional (ligação afeto – cognitiva gerada no *espaço interior* a partir dos estados imagéticos). Eles são divididos em oito estados: Postura Surpresa; Postura Interesse; Postura Alegria; Postura Desprezo; Postura Tristeza; Postura Raiva; Postura Medo; e Postura Centrada Disponível.
- *Estados Respiratórios* – estados criados pelo corpo através de movimentos e acções físico – respiratórias quando contaminados por um estado imagético – emocional: Respiração Surpresa; Respiração Interesse; Respiração Alegria; Respiração Desprezo; Respiração Tristeza; Respiração Raiva; Respiração Medo; e Respiração Centrada Disponível.
- *Estados Vocais* – são gerados pelas alterações do trato vocal quando contaminado pelo estado imagético – emocional. Estes estados são os seguintes: Voz Surpresa; Voz Interesse; Voz Alegria; Voz Desprezo; Voz Tristeza; Voz Raiva; Voz Medo; e Voz Centrada Disponível.

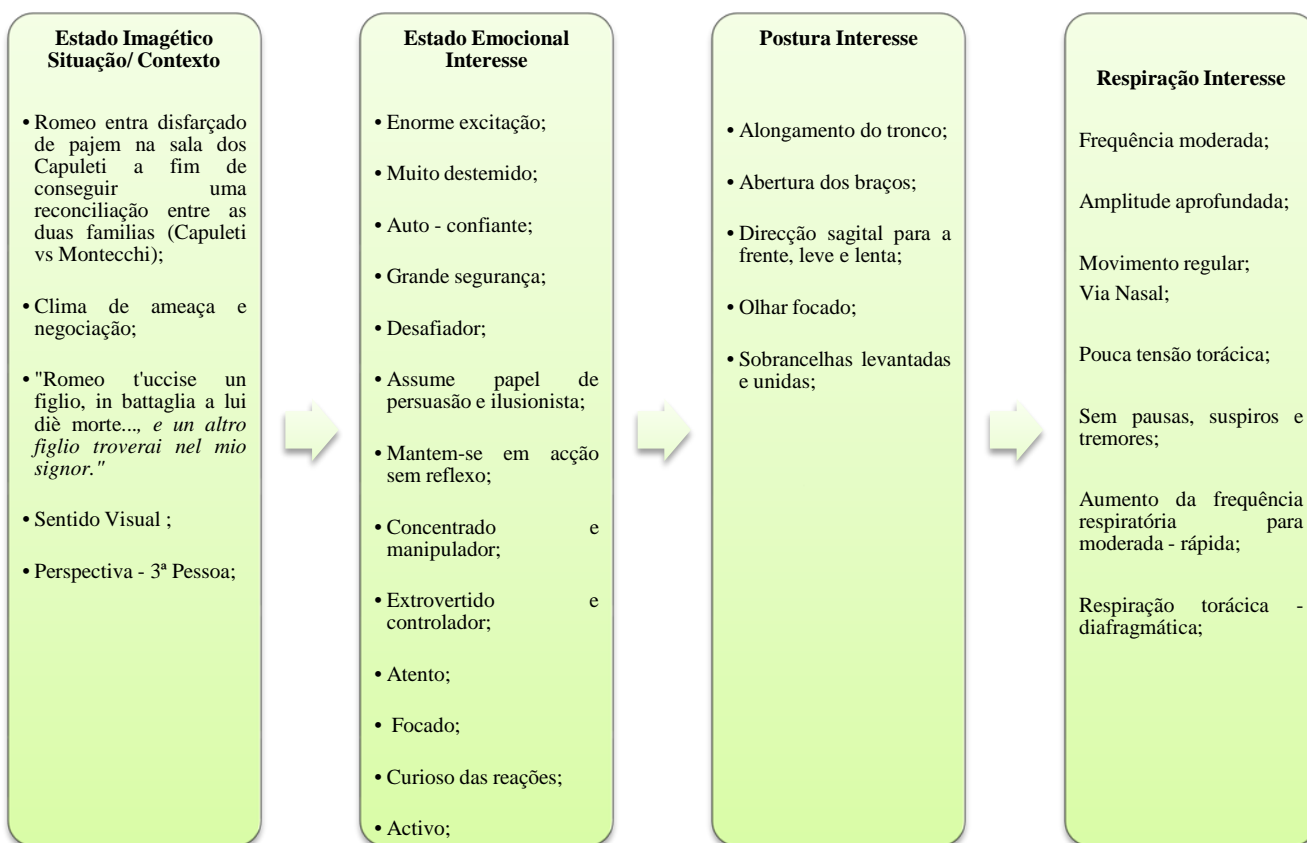
Este último estado, o estado – vocal não é descrito nos quadros Imagem – Voz seguintes, embora sejam feitas algumas referências do mesmo no texto analítico das personagens, pois o principal objectivo do laboratório é utilizar estes quadros como

material auxiliar na descoberta de cada uma das personagens quanto ao seu perfil psicológico e emocional e consequentemente a passagem deste para o estado físico, ao longo de cada ária. Deste modo, a interpretação do cantor – actor (da autora) tem como objectivo aproximar-se da verdadeira essência de cada personagem, estando intrinsecamente ligada à música, ao texto e ao enredo da ópera a que pertence.

4.2. Explicação e Descrição dos Quadros Imagem – Voz das Árias e Recitativos das Personagens Travesti

As árias, anteriormente referidas, foram interpretadas no recital final de canto de meistrado e a ordem na performance teve o seguinte alinhamento: “Se Romeo t’uccise un figlio” (I Capuletti e I Montecchi - Bellini); “Scherza Infida” (Ariodante – Händel); “Parto, ma tu bem mio” (La Clemeza di Titto – Mozart); “Faites – lui mês aveaux” (Faust – Gounod); “Non so più cosa son, cosa faccio” (Le Nozze di Figaro – Mozart); “Voi Che Sapete” (Le Nozze di Figaro – Mozart); “Depuis hier je cherche en vain mon maître!” (Romeo et Juliette – Gounod); e “Gerechter Gott” (Rienzi – Wagner).

O primeiro Quadro Imagem – Voz consiste na simulação do Estado Imagético Situação/Contexto da primeira parte da ária “*Se Romeo t’uccise un figlio*” da ópera “I Capuletti e I Montecchi” (Bellini).



Quadro Imagem – Voz I: Estado Imagético Situação/Contexto

Primeira parte da ária “Se Romeo t’uccise un figlio”

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

O estado imagético estabelecido para a primeira parte da ária “Se Romeo t’uccise un figlio” da personagem Romeo (Ópera I Capuletti e I Montecchi de Bellini) foi o estado imagético situação/contexto porque rapidamente estabelece-se uma imagem tridimensional interior da situação que é criada pela própria acção da ópera, logo no início da ária: Romeo que se disfarça de um pajem a mando do próprio Romeo vai a casa dos Capuletti a fim de negociar tréguas entre as duas famílias; na sala em que é recebido estão os Capuletti, e entre eles, o pai de Julieta que é o foco de atenção de Romeo.

O estado imagético situação/contexto desencadeia um estado emocional que é classificado como estado emocional interesse, sendo que este estado emocional foi consequência do contexto que a personagem vivencia no momento, em que o principal objectivo é convencer o pai da sua amada a fazer as pazes entre as famílias.

O estado emocional interesse é definido como um estado emocional positivo, motivador e criativo, e que despoleta características na personagem tais como: o fascínio,

a curiosidade, a motivação, a atenção e a criatividade. Tais características correspondem à descrição emocional que a personagem Romeo apresenta na situação desta ária.

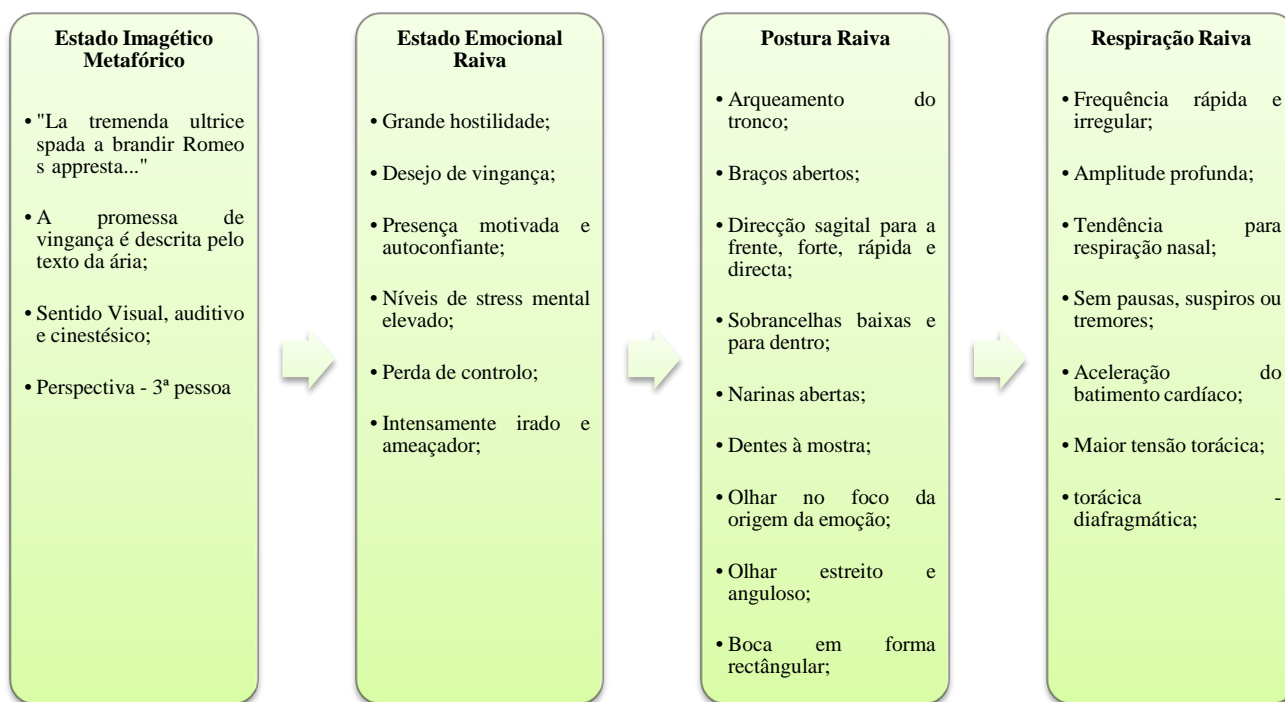
A expressão física (Postura Interesse) do estado emocional interesse manifesta-se por um alongamento do tronco, olhar focado e sobrancelhas levantadas, entre outros, descritos no quadro acima (Quadro Imagem - Voz 1), que são indicadores de que a personagem tem um foco de acção que lhe interessa (o pai de Julieta).

A respiração interesse é caracterizada por uma frequência moderada, amplitude profunda e movimento regular sobretudo no princípio da ária. No entanto, à medida que a ária se vai aproximando do final, a intensidade do interesse de persuasão do Romeo vai aumentando e isso é visível pela melodia (subida para registos mais agudos) e pela repetição das palavras da última frase (“... outro filho encontrarás no meu senhor.”), levando a um aumento da frequência respiratória e alguma tensão torácica.

Tratando-se de um estado emocional interesse, em que este interesse é inteiramente de negociação e estratégico há a possibilidade do recurso a *portamento* e *sostenuto* que são indicadores vocais de carácter estratégico e sério, respectivamente, da personagem.

Segundo Henriques (2012) o estado emocional interesse desencadeia um conjunto de reacções físicas (corporais/faciais) que foram experienciadas neste trabalho – laboratório, permitindo o enriquecimento da construção da personagem. O tipo de postura e respiração apresentados no Quadro Imagem – Voz 1 são contaminados pelo estado imagético – emocional que as antecede. Tal sucessão de reacções tem como fim a expressão exterior físico – vocal. Embora este trabalho tenha como primazia o estudo da caracterização emocional e física das diversas personagens apresentadas, pensa-se que é importante referenciar a característica sonora que cada tipo de estado emocional pode desencadear partindo do estudo de Henriques (2012).

A segunda parte da ária do Romeo “La tremenda ultrice spada” é definida com outro estado imagético pois entre as duas partes da ária existem várias intervenções de vários membros dos Capuletti, entre os quais o pai de Julieta e que vai desencadear um estado emocional diferente do inicial.



Quadro Imagem – Voz 2: Estado Imagético Metafórico

Segunda parte da ária “La tremenda ultrice spada”

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

O estado imagético utilizado consiste na imagem criada no nosso *espaço interior* através do texto da segunda parte da ária “La tremenda ultrice spada” – estado imagético metafórico. O texto implícito permite criar uma imagem mental da situação e imprimir um determinado estado emocional (“A terrível espada da vingança / A ameaçar Romeo se prepara...”). Este segundo momento da ária é envolvido por um clima de muita tensão, que é muito diferente da do primeiro momento da ária, pois durante a passagem do primeiro para o segundo momento existe uma troca de palavras entre o Romeo, Tebaldi (capuletti prometido a Julieta) e o pai de Julieta em que a negociação de tréguas é negada e que tal vai resultar em guerra. A música desta segunda parte tem um carácter de marcha e o conteúdo do texto descreve um cenário de terror que é cantado pelo próprio Romeo (ainda em disfarce).

O estado emocional escolhido para a personagem neste fase da ária foi o estado emocional raiva. Um conjunto de características foram escolhidas para definir este estado emocional da personagem Romeo, entre as quais, um carácter hostil e de bastante ira mas

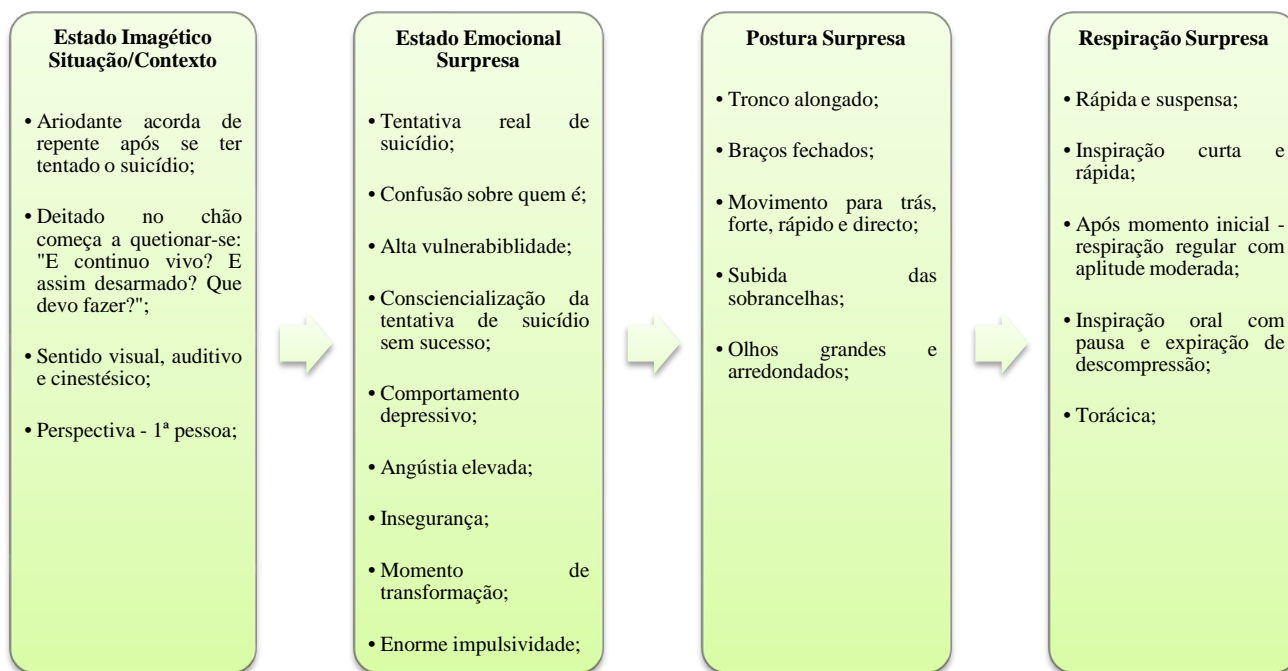
aparentemente com níveis de segurança e controlo, e que lentamente se vai transfigurando para um semblante descontrolado e de stress mental elevado.

O estado emocional raiva provoca no corpo uma determinada postura – arqueamento do tronco e braços abertos – e também alterações importantes no rosto que transmitem esta emoção de raiva – sobrelhas baixas e para dentro, dentes à mostra, olhar focado para o objecto da origem da emoção (que pode ser visível ou imaginado), entre outros. Neste caso em concreto da personagem do Romeo, os momentos cruciais em que estas reacções se vão despoletando vão de encontro ao texto que esta personagem transmite ao seu foco de emoção. No início da segunda parte, como dito anteriormente, a carga emocional é logo impulsionada pelo início da música marcada e que depois é reforçada pelo carácter do canto também este marcado, com o significado em tom ameaçador do texto - “A terrível espada da vingança | A ameaçar Romeo se prepara”. Nesta fase introdutória o estado emocional raiva começa a crescer lentamente e com ela as alterações de postura e expressão do rosto também. Como se pode verificar no texto da ária, a segunda parte é repetida duas vezes, o que implica que o cantor deve ter em atenção que o estado emocional raiva deve ser crescente até ao final da ária. A gestão deste estado emocional deve ir ao encontro do tempo musical e textual que a ária apresenta, de modo que os momentos expressivos do carácter da personagem devam ser feitos com sucesso e sem dispersão. O auge da carga emotiva raiva do Romeo dá-se no final da ária em que ele repete várias vezes “Que toda a pátria custará”.

A respiração do estado emocional raiva é caracterizado por uma frequência irregular que vai acelerando com o aumento da tensão impulsionada pelo texto e música, com amplitude profunda e ao nível torácico diagramático. Para este estado emocional raiva a voz tende a desempenhar ataques de glote com uma finalização dura, muito utilizado para dar uma carga “pesada” e intensa de um estado emocional tão carregado negativamente. Para além disso o timbre tem tendência a ser mais escuro, normalmente definido como um timbre lírico – dramático.

Pode-se resumidamente dizer que a Cavatina de Romeo (ópera Il Capuletti e I Montecchi) tem dois estados emocionais bem vinculados que se dividem pela primeira e segunda parte da Cavatina, o Estado Emocional Interesse que é despoletado pelo Estado Imagético Situação/Contexto e o Estado Emocional Raiva que é despoletado pelo Estado Imagético Metafórico, respectivamente.

Os dois Quadros *Imagem – Voz* (3 e 4) que se seguem consistem na caracterização dos estados imagéticos e emocionais que foram escolhidos para a personagem *Ariodante* da ópera “*Ariodante*” de Händel. O Quadro *Imagem – Voz* 3 é referente ao recitativo que antecede a ária “*Scherza Infida*” e o Quadro *Imagem – Voz* 4 à própria ária.



Quadro *Imagem – Voz* 3: Estado Imagético Situação/Contexto

“*Scherza Infida*” (Ariodante – Händel) - Recitativo

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “*Pedagogia Imagem – Voz: Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto*” de João Henriques, 2012)

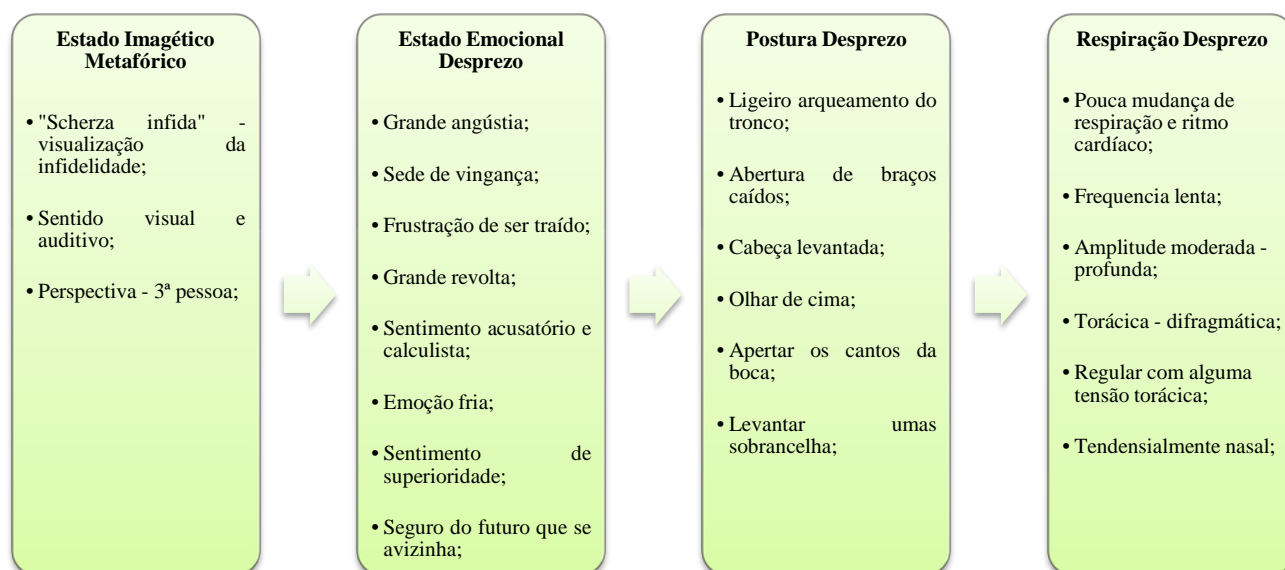
Em relação ao contexto que antecede o início do recitativo “*E vivo ancora?*” da ária “*Scherza Infida*” da ópera “*Ariodante*” (Händel), a personagem Ariodante tinha presenciado a infidelidade da sua amada e logo se tenta matar com o próprio punhal mas é impedido pelo irmão e a seguir desmaia. Estes dados de acção que acontecem antes do desmaiar de Ariodante permitem criar uma imagem fortíssima que auxilia o contexto imagético e emocional no próprio recitativo que sucede. Ariodante acorda sem lembrança daquilo que se passou anteriormente, o que despoleta um estado surpresa pelo facto de estar vivo e desarmado.

O estado imagético escolhido é o de situação/contexto. Os dados adquiridos da acção da ópera permitiram uma construção de imagem interior para o ambiente pretendido que auxilia na criatividade emocional – vocal da personagem. O texto do recitativo é demonstrativo da surpresa instalada no Ariodante – “E vivo ancora? | E senza il ferro? | Oh Dei! Che faró? | Che mi dite, o affanni miei?”. Deste modo o estado emocional escolhido para este recitativo é o Estado Emocional Surpresa. Este estado caracterizado no quadro 3 imprime um sentimento de grande intensidade mas de curta duração, permitindo uma resposta eficaz a um acontecimento que é rápido e inesperado. O facto de Ariodante acordar após um clima de bastante tensão (tentativa de suicídio) levou a que ficasse surpreendido pelo facto de não estar morto. Este impacto do novo contorno que a acção toma tão repentinamente é surpreendente para a personagem e daí o estado emocional surpresa ser bem caracterizador deste momento inesperado.

O Estado Emocional Surpresa impulsiona reacções físicas (corporais – faciais e respiratórias) que proporcionam a exteriorização, para além da voz, da emoção da personagem para o público. A postura que a personagem toma aquando esta emoção é de alongamento do tronco com movimento para trás, forte, rápido e directo, com os braços abertos e com uma expressão facial de olhos grandes e arredondados e subida das sobrancelhas. Esta expressão facial tem um maior realce quando o Ariodante se dirige ao foco divino - “Oh Dei! Che faró? | ... o affanni miei?”. Este estado é acompanhado de uma respiração surpresa que é feita de forma intensa, curta e suspensa, contaminando ainda mais este estado emocional que depois volta a uma respiração regular com amplitude moderada.

Segundo Henriques (2012), a voz surpresa é descrita como uma voz de timbre claro e um pouco ligeiro e posição da laringe média – alta. A emoção surpresa provoca sempre uma subida do palato mole e consequente abertura do trato vocal, levando a que este seja capaz de responder a qualquer gesto vocal. Muitas vezes há a tendência para fazer ataques de glote. No recitativo, as frases com mais tendência a fazer ataques de glote são justamente as frases de clímax emocional - “Oh Dei! Che faró? | ... o affanni miei?” pois são aquelas que aparecem na forma de exclamação que estão directamente ligados à surpresa. Ao longo do recitativo é possível constatar-se outros possíveis ataques que são directamente associados a algumas variações que a nossa imagética da emoção surpresa possa sofrer, e por isso são de realçar alguns destes ataques no próprio recitativo: “E vivo ancora?” é feito com um ataque simultâneo já que expressa uma emoção surpresa mais controlada; “E senza il ferro?” é uma interrogação feita pelo Ariodante com uma

intenção de enternecimento pela sua armadura, o que proporciona um ataque levemente expirado.



Quadro Imagem – Voz 4: Estado Imagético Metafórico

“Scherza Infida” (Ariodante – Händel) - Aria

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

O estado imagético estabelecido para a ária “Scherza Infida” é o Metafórico pois o texto desta ária permite a criação de uma imagem bem construída no espaço interior do intérprete cantor. Este texto é descritivo da imagem que a personagem tem no seu interior acerca do que visualizou anteriormente no que respeita à infidelidade da sua amada – “Brinca infiel no colo do amante”. A ária começa com esta frase, o que evidencia que a personagem passou rapidamente do estado emocional surpresa (que é um estado emocional que não é muito duradouro) experimentado no recitativo, para um estado emocional desprezo que é impulsionado pela consciencialização do que aconteceu anteriormente.

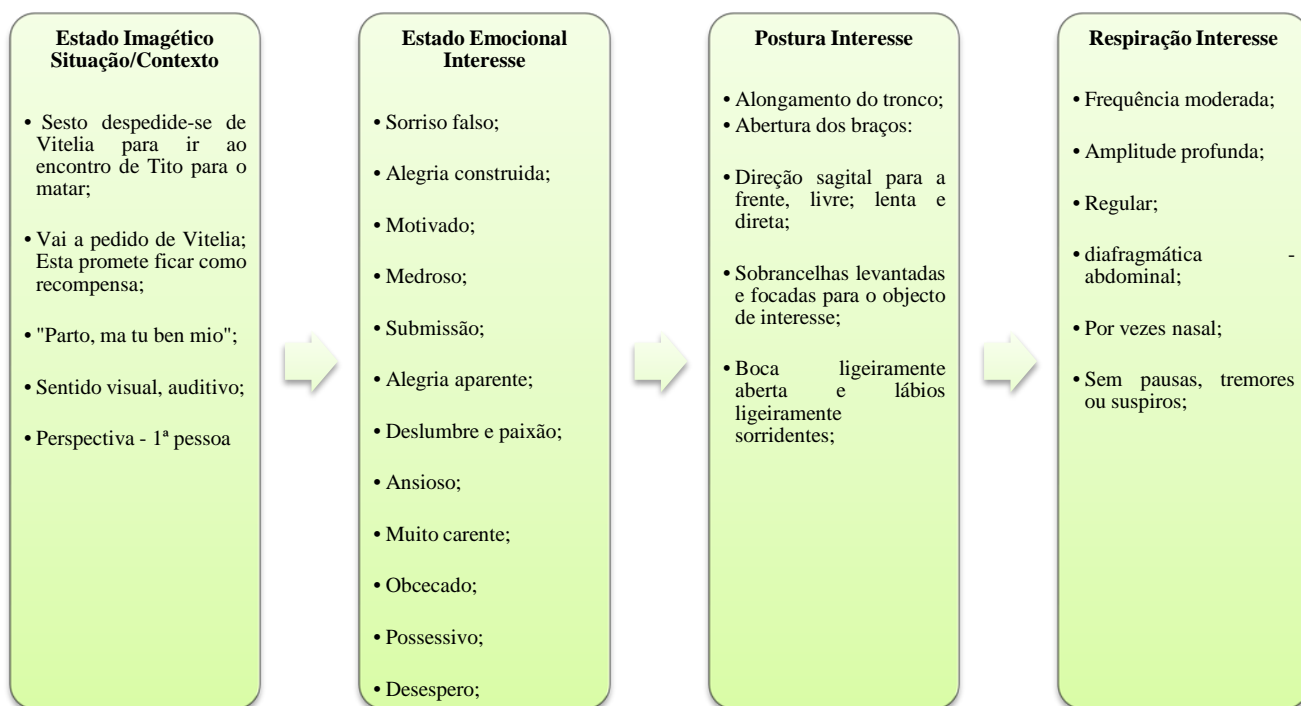
O estado emocional desprezo de Ariodante é construído através da angústia e frustração de ser traído e que vai desencadear um sentimento de vingança, de calculismo e sobretudo superioridade sob a situação e consequentemente pela sua amada. Este sentimento de superioridade é impulsionado não só pelo início do texto (“Brinca infiel no colo do amante”) mas também pelo que acontece na escrita musical – as tercinas escritas para a frase “Scherza infida” despoleta como que uma simulação de gargalhada que

naturalmente traz uma carga enorme de desprezo. Como descrito no quadro, o estado emocional desprezo desta personagem também é marcado por um sentimento de grande revolta que causa uma enorme frieza e segurança na própria personagem do Ariodante. Exemplo disso é o texto que Ariodante canta ao longo da ária - “Pela tua dor eu voltarei!” – que é indicativo de um sentimento de certeza e segurança de futuro próximo.

Todos os sentimentos descritos no quadro são integrados no estado emocional desprezo, estado emocional que vai crescendo de intensidade e muitas vezes sofre algumas flutuações já que o tempo musical da ária, ou seja, a duração da ária é grande e repetição do texto (sobretudo de algumas palavras) acontece algumas vezes. Com este facto é de realçar que as palavras que são mais vezes repetidas, por ordem decrescente, são as seguintes: “por tua culpa”, “morte”, “infiel”, “braços”, “traí” e “brinca”. À medida que cada palavra é repetida o estado emocional desprezo (indiferença e superioridade) aumenta de intensidade, embora este aumento é feito de forma progressiva por causa do tempo musical de toda a ária.

Fisicamente o estado emocional desprezo despoleta na personagem Ariodante um aumento do arqueamento tronco e cabeça levantada, e a expressividade do rosto feita com olhar de cima e sobrancelhas levantadas. A respiração desprezo é tendencialmente nasal, com respiração lenta e profunda alterando ligeiramente o ritmo cardíaco. É de esperar que a respiração desprezo seja centrada, lenta e sem muitas alterações pois sentimentos como frieza e a calma são dos principais na caracterização do estado emocional desprezo.

Durante esta ária, a voz desprezo do intérprete da personagem Ariodante pode provocar algum fechamento da laringe. No entanto pode ser perfeitamente contornado pelo facto de o estado emocional desprezo imprimir segurança e superioridade na personagem o que estimula uma abertura do trato vocal e facilita o aggiustamento. Os ataques vocais podem ser expirados e/ou glóticos provocados pelos sentimentos de desespero e repulsa pelo facto de constatar a traição da amada, mas também vincar a superioridade e calculismo da personagem Ariodante quando diz que se vai embora com promessa de regressar para se vingar – “por tua culpa agora vou” | “pela tua dor eu voltarei”. A expiração nasal de desdém também se verifica no desempenho da voz desprezo, quer pela intensidade emocional quer pela intensidade do texto que é cantado, proporcionando consequentemente um levantamento do palato mole. Devido a esta intensidade emocional existe a tendência para o abaixamento da laringe proporcionando um som mais escuro.



Quadro Imagem – Voz 5: Estado Imagético Situação/Contexto

“Parto, ma tu bem mio” (La Clemenza di Tito – Mozart)

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

O estado imagético criado pelo cantor para a interpretação da personagem Sesto na ária “Parto, ma tu bem mio” foi o de Situação/Contexto. Este estado imagético baseia-se no desenlace da acção da ópera que sucede aquando a interpretação da ária. Durante esta ária Sesto despede-se da sua amada Vitelia para ir cumprir o que prometeu à sua amada – matar Tito (o imperador romano) – e em troca Vitelia promete ficar com ele. Esta situação descrita permite ao interprete criar um estado imagético que vai ser determinante na escolha do estado emocional escolhido aquando o desempenho da ária.

O estado emocional interesse foi o estado emocional escolhido para definir a emoção da personagem Sesto pois o contexto do momento da ária desencadeia um conjunto de sentimentos que são descritos no quadro acima: o sorriso falso e a alegria construída que Sesto tem que ter pois quer mais que tudo agradar a sua amada - “Serei tudo o que mais te agradar” - e poder tê-la nos braços e para que isso aconteça tem de matar o seu amigo Tito – “Eu voo vingar-te”; e ao mesmo tempo está motivado, deslumbrado, carente, possessivo e obcecado pela sua grande paixão - “Tudo o que

desejares farei”; no entanto esta personagem interiormente está ansioso e desesperado pelo que o futuro próximo lhe reserva.

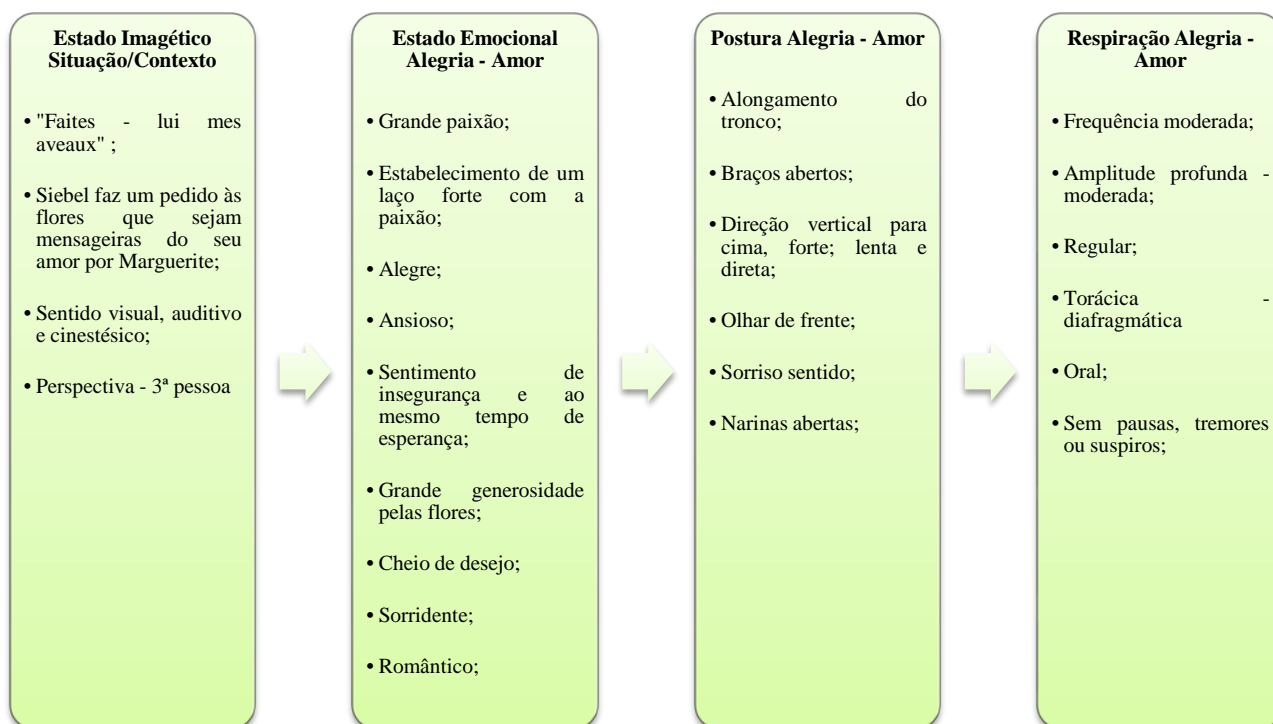
Ao longo da ária o estado emocional interesse vai sendo cada vez mais acentuado, a excitação e a motivação vão crescendo intensamente e com elas a música também intensifica esses sentimentos - mudança de andamentos (inicialmente Adagio – final Allegro assai) e coloratura para o final – “Doaste toda a beldade”.

O estado emocional interesse influencia a postura, a respiração e a voz – expressividade da interpretação.

A postura interesse induz no corpo um alongamento do tronco e abertura dos braços, e uma alteração facial com sobrancelhas levantadas de modo a focar o objecto de interesse, que neste caso é Vitelia (amada de Sesto) – “Parto, parto, mas tu minha querida | Volta para mim me paz” – e lábios sorridentes e boca ligeiramente aberta.

A respiração interesse que é caracterizada por ser de frequência moderada, amplitude profunda, é feita de maneira regular podendo por vezes ser nasal, não tendo pausas, tremores ou suspiros. É de verificar que ao longo da ária em que a mudança de andamento é feita de modo progressivo, a respiração mantém-se regular e um pouco mais profunda quando se aproxima do final, pois o estado emocional interesse aumenta pela motivação e excitação quando Sesto repetidamente diz a Vitelia – “Olha para mim...| Eu voo vingar-te | ... Oh Deus | Doaste toda a beldade”.

A voz interesse desencadeia no trato vocal um ataque por vezes glótico, no caso da exclamação - “Ah qual poder, oh Deus” -, a tonalidade tímbrica pode ser mais clara – “Serei o que mais te agradar” – ou então mais escura – “Olha para mim e eu tudo esquecerei”, dependendo do carácter impulsionado pelo texto. Ao longo desta ária é de notar que diversos gestos vocais são impulsionados pelo estado emocional interesse, como é o caso do uso de *portamento* quando Sesto mostra o interesse que tem pelos desejos de Vitelia – “Parto, mas tu minha querida” – mas é um interesse de negociação/estratégia; o uso de *marcato* quando o seu interesse é entusiasta – “Olha para mim e eu tudo esquecerei” – também vincado pela escrita musical; e o uso de coloratura no final da ária – “Doaste toda a beldade | Doaste toda a beldade...”.



Quadro Imagem – Voz 6: Estado Imagético Situação/Contexto

“Faithes – lui mês aveaux” (Fausto – Gounod) – Ária

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

O contexto em que a personagem Siebel canta a ária “Faithes – lui mês aveaux” foi essencial para criar a imagem interior que é necessária para desencadear o estado emocional Alegria – Amor. Siebel pede às flores que levem a sua mensagem de amor à sua amada Marguerite pois ele não é capaz de lhe contar e por isso pede auxílio. A ária começa a ser cantada num jardim e o seu canto é dirigido às flores – “Saúda-a por mim | responde aos meus desejos”.

Pode-se dizer que a ária tem três partes, musicalmente e em termos de ambiente emocional. A primeira e a terceira parte fazem parte do mesmo quadro emocional Alegria (Quadro Imagem – Voz 6) e a segunda parte que consiste num recitativo está apresentado no quadro emocional Raiva (Quadro Imagem – Voz 7).

A distinção das diferentes partes da ária foi feita pois emocionalmente a primeira e terceira parte são muito idênticas e são dívidas por uma segunda parte de estado emocional diferente. Sendo assim, a personagem Siebel apresenta dois estados emocionais contrastantes, o que representa mudanças súbitas de emoção nas transições

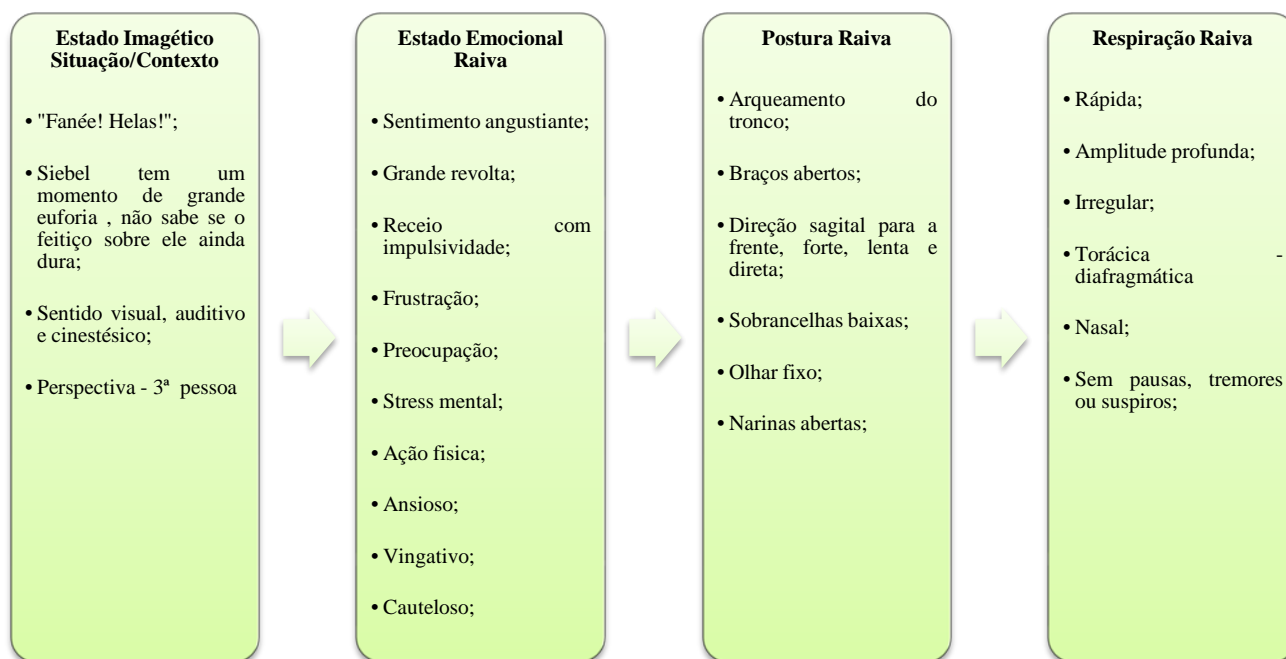
destas partes – Estado Emocional Alegria (ária) para Estado Emocional Raiva (recitativo) e de Estado Emocional Raiva (recitativo) para Estado Emocional Alegria (ária).

O Estado Emocional Alegria atribuído à personagem Siebel desencadeia nesta as sensações descritas no Quadro Imagem – Voz 6: o sorriso, a alegria e a grande paixão – “Que o meu coração noite e dia | Enche-se de amor!”; um misto de segurança com insegurança – “Revela à sua alma | O segredo da minha paixão”; e uma enorme esperança e ansiedade – “É em vocês que tenho fé | Falai por mim”. Pode-se dizer que personagem Siebel neste estado emocional alegria é confiante e cheio de motivação para vencer os obstáculos que o enredo da ópera lhe reservou.

A postura corporal e facial são contaminadas pelo estado emocional alegria, o que vai desencadear diferentes reacções físicas, tais como: um alongamento do tronco com direcção vertical para cima, forte, rápida e directa, e ao mesmo tempo há uma abertura dos braços. Em relação à expressão facial, a personagem mostra um sorriso sentido, o seu olhar é directo e em frente, e as narinas estão abertas.

A respiração alegria é caracterizada por ser uma respiração oral e regular, ao nível torácico – diafragmático com frequência moderada e amplitude profunda. Por vezes devido à característica emocional da personagem ser tão excitante, a inspiração pode por vezes ser nasal seguido de uma rápida expiração oral. Um bom exemplo disso acontece em dois momentos da ária: “Que exalam através de vocês | Perfumes tão doces” – tendencialmente ilustrativo do texto que está a dizer, como se estivesse a cheirar uma flor; e “Um doce beijo | Um doce beijo” – a repetição do verso e o seu significado faz aumentar a motivação e excitação da personagem.

A voz alegria origina uma voz com timbre lírico – ligeiro impulsionado pelo estado de alegria, tornando a voz mais ágil. Tal agilidade é necessária se olharmos para as linhas melódicas que Siebel tem ao longo da ária – rápidas e cheias de saltos de intervalos.



Quadro Imagem – Voz 7: Estado Imagético Situação/Contexto

“Faites – lui mês aveaux” (Fausto – Gounod) - Recitativo

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

O recitativo da ária “Faites – lui mês aveaux” foi escrito no meio da ária, como referido anteriormente. Para este momento foi escolhido o Estado Imagético Situação/Contexto, sendo possível através do texto deste recitativo criar uma imagem com muitos detalhes, já que o texto é bastante descritivo da situação em que se encontra a personagem Siebel.

A mudança de estado emocional da ária para o recitativo é feita com muita rapidez pois o tempo musical que separa as duas partes é muito breve. Partindo do Estado Emocional Alegria, a personagem que traz consigo uma carga emocional positiva, de repente passa para o Estado Emocional Raiva que tem uma carga emocional negativa.

A escolha do Estado Emocional Raiva deve-se ao facto que a personagem Siebel despoleta vários sentimentos com o desenrolar da acção: de angústia e revolta pois ainda continua com o feitiço que Fausto lhe deu – “Desbotada! Ah! Esse feiticeiro, | Que Deus excomungou, | Trouxe-me azar!”; de frustração, stress mental e ansiedade – “ Eu não posso, sem que ela desvaneça, | Tocar numa flor”; de acção física – “Deixa-me mergulhar os dedos | Na água santa”; e de vingança – “Elas desbotam? | Não! | Satanás, riu-me de ti!”.

Como se verifica, o estado emocional da personagem é bastante negativo e com uma concentração de energia que é direccionada para a frustração e angustia de não poder dizer nada à sua amada que a ama, nem poder livrar-se do feitiço que lhe fizeram; e, depois de mergulhar as mãos em água santa, Siebel torna-se uma personagem cheia de auto-confiança, capaz de se rir do próprio satanás.

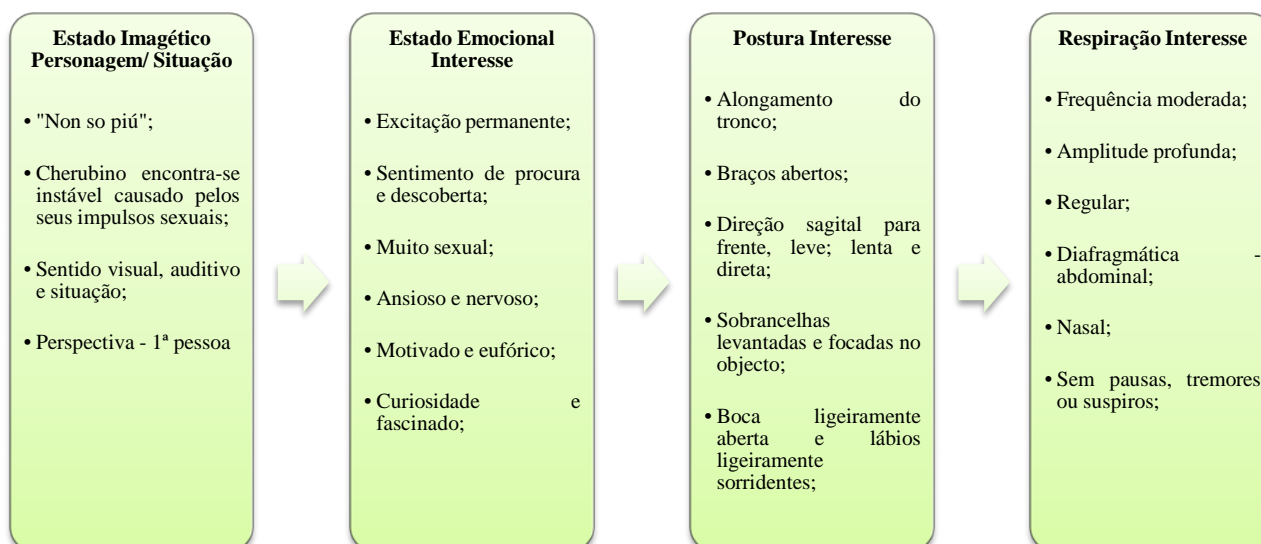
Voltando à passagem do estado emocional alegria para o estado emocional raiva, verifica-se que a concentração de energia em ambos os estados é elevada, embora de cargas emocionais opostas. O nível energético que vem do estado emocional alegria é inevitavelmente conduzido para o do estado emocional raiva, e por isso é possível que a transição seja rápida e sem haver quebra de energia emocional.

A Postura Raiva, como já referido anteriormente, despoleta determinadas reacções corporais e faciais, entre as quais: arqueamento do troco e braços abertos, que é sinal de insatisfação e revolta – “Ah! ... | Trouxe-me azar!”; o olhar focado no objecto de interesse – “Deixa ver agora! | Deixa ver rápido! | Elas desbotam? | Não!”; sobrancelhas baixas e por vezes narinas abertas – “Desbotada! Ah! Esse feiticeiro, | Que Deus excomungou | Trouxe-me azar!”.

A Respiração Raiva é feita de forma rápida, irregular e profunda, aumentando o ritmo cardíaco e a tensão torácica. Por vezes a respiração é nasal e sem pausas, suspiros ou tremores.

A Voz Raiva é caracterizada por ter ataques de glote – “Desbotada! Ah! ... | Não! | Satanás, riu-me de ti!” e finalização dura provocada pela intensidade do estado emocional raiva. Este estado emocional proporciona muitas vezes a tendência a produzir um timbre lírico – dramático.

Devido a este tipo de estado emocional ser bastante intenso, é necessário ter consciência que por vezes pode proporcionar uma elevada ansiedade e falta controlo físico e emocional e que leva a uma tendência de quebras de registo ao invés de proporcionar uma uniformização dos mesmos.



Quadro Imagem – Voz 8: Estado Imagético Personagem/Situação

“Non so piú cosa son, cosa faccio” (Le Nozze di Figaro – Mozart)

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

A personagem Cherubino que é caracterizado por ser um jovem curioso sobre todas as questões do amor e da sensualidade/sexualidade demonstra na sua primeira ária “Non so piú cosa son, cosa faccio” da ópera “Le Nozze di Figaro” que não vai descansar enquanto não tirar todas as dúvidas e partir à conquista do amor e do sexo. O Imagético Personagem – Situação permite criar uma imagem a partir da caracterização da personagem e da situação em que se encontra no enredo da ópera. A ária é cantada para a personagem Susana que é uma das paixões de Cherubino.

A excitação e o entusiasmo de Cherubino que parte para a descoberta do amor e do sexo, incita à escolha do Estado Emocional Interesse. Este estado é caracterizado por ser um estado emocional positivo e que imprime uma enorme motivação e vontade. O Cherubino é caracterizado com várias sensações, entre as quais: uma excitação permanente – “Qualquer mulher me faz palpitar”; o sentimento constante de procura e descoberta da sexualidade - “Um desejo que não consigo explicar”; a forma ansiosa e nervosa com que busca o amor - “Só os nomes de amor, de prazer | Agita-me e altera-me o peito”; a motivação e a euforia – “Falo de amor acordado | Falo de amor a sonhar”; e demonstra uma curiosidade dominadora - “E a falar reforça o amor, um desejo | Um desejo que não consigo explicar”; e um fascínio pelo sexo oposto que nunca termina - “Qualquer mulher me faz mudar de cor | Qualquer mulher me faz palpitar”. A ária “Non

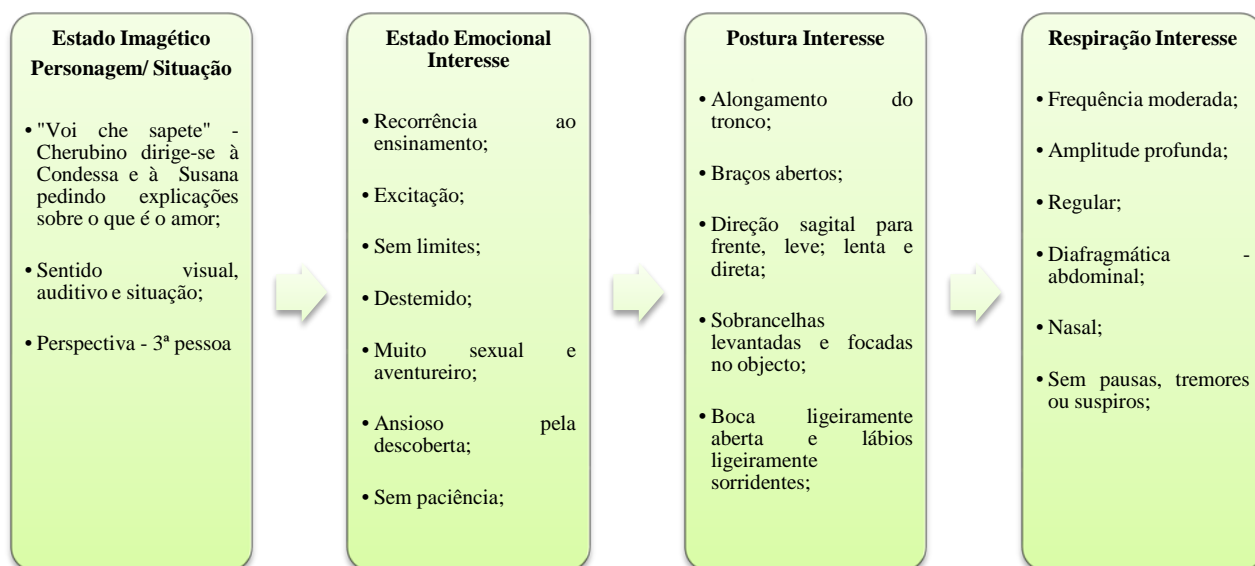
so piú cosa son, cosa faccio” é demonstrativo dessa motivação e dessa euforia tão característico da personagem Cherubino. O interesse pela descoberta de novas experiências e a curiosidade que é evidenciado sempre na ária despoleta uma grande criatividade e expressão na personagem.

A postura contaminada pelo estado emocional interesse que está caracterizado no Quadro Imagem – Voz 8 evidencia-se no corpo da personagem pelo alongamento do tronco e braços abertos e direcção sagital para frente, leve e directa, com uma expressão facial de sobrancelhas levantadas e boca ligeiramente aberta e sorridente, realçando o estado de interesse que a personagem tem sobre os assuntos do amor e do sexo.

A respiração interesse é caracterizada por ter uma frequência moderada, com uma amplitude profunda e movimento regular, que normalmente é realizada por via nasal. A tensão a nível torácico é pouca e a respiração é feita sem tremores, suspiros ou pausas. No caso em concreto desta ária, o interesse de Cherubino aumenta ao longo da ária, passando a um interesse com maior excitação o que provoca um aumento da frequência da respiração e consequentemente aumento do ritmo cardíaco. Um bom exemplo em que acontece esse aumento de interesse – excitação ocorre após a repetição – “Falo de amor acordado, | Falo de amor a sonhar...” até ao final da ária.

A voz interesse, que está contaminada por um estado emocional positivo como referido anteriormente, destaca-se por proporcionar um ataque simultâneo e por vezes glótico – “À água, à sombra, aos montes, | Às flores, à relva, às fontes, | Ao eco, ao ar, ao vento”, que impulsiona o uso da laringe na posição média – baixa reflectindo-se numa voz com um timbre lírico claro ou mais escuro – “Não sei o que sou, o que faço, | Ora sou de fogo, ora sou de gelo” (timbre mais claro pois revela um interesse inocente e jovial) e “Só os nomes de amor, de prazer | Agitam-me, alteram-me o peito” (timbra mais escuro pois revela um interesse carnal e sexual).

Os gestos vocais mais utilizados são os seguintes: *marcato* que é significado de um interesse entusiasmado – “Qualquer mulher me faz mudar de cor”; *portamento* que implica estado emocional de interesse estratégico – “Um desejo que não consigo explicar | Um desejo, um desejo que não consigo explicar”; *legato* característico de um interesse prolongado – “Só os nomes de amor, de prazer, | Agitam-me, alteram-me o peito | E a falar reforça o amor, um desejo”; e o *staccato* que reproduz um interesse cómico – “Falo de amor comigo, comigo | Falo de amor comigo”.



Quadro Imagem – Voz 9: Estado Imagético Personagem/Situação

“Voi Che Sapete” (Le Nozze di Figaro – Mozart)

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

A imagem criada é baseada na situação da acção que está a acontecer no momento da ária. A personagem Cherubino encontra-se com as personagens Susana e Condessa numa sala e este decide cantar-lhes uma serenata onde exprime todos os seus sentimentos de impaciência sobre o amor e o sexo, pedindo encarecidamente que elas lhe expliquem como funcionam esses sentimentos de amor e paixão e tudo o que isso acarreta. Esta caracterização da personagem e da situação do Cherubino na acção é associado ao estado emocional interesse.

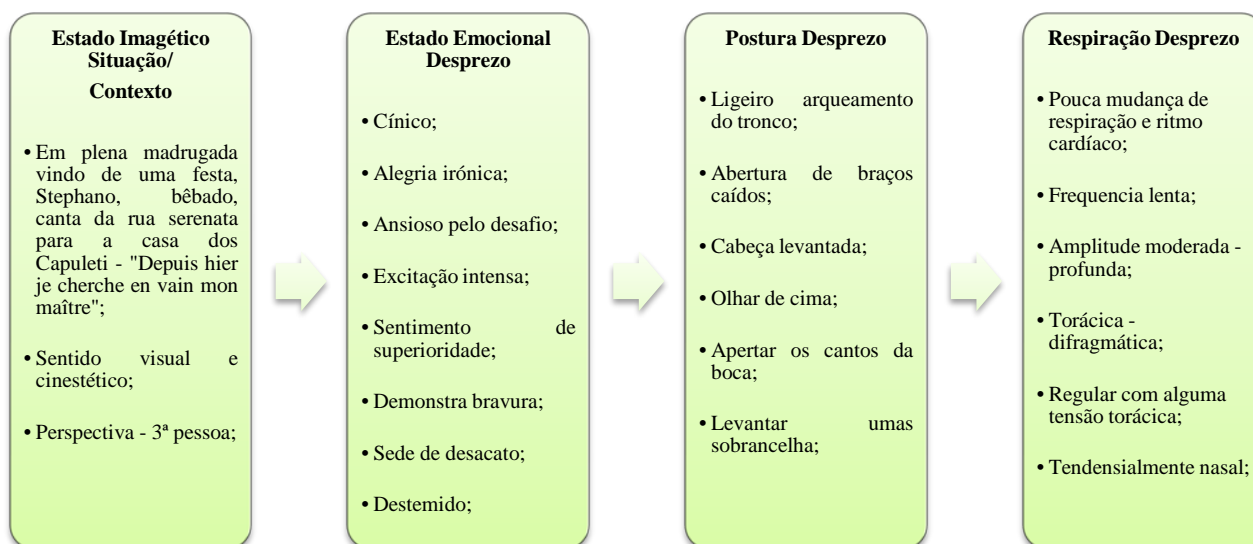
O Estado Emocional Interesse é caracterizado pelos sentimentos que Cherubino manifesta na ária “Voi che sapete”: a motivação associada à excitação – “Não encontro paz, nem de noite nem de dia | Mas gosto de definhar desta maneira”; a recorrência ao ensinamento das mulheres sendo o seu grande foco de interesse – “Vós que sabeis que coisa é o amor | Mulheres, vejam se eu o tenho no coração”; a criatividade sem limites para conseguir satisfazer a sua curiosidade – “Procuro um bem-estar fora de mim | Eu não sei quem o tem, não sei o que é”; muito sexual e aventureiro despoletam nele a ansiedade da descoberta e por vezes a sua impaciência.

A postura do estado emocional interesse é caracterizado pelo alongamento do tronco e braços abertos e direcção sagital para frente, leve e directa, de uma expressão

facial com sobrancelhas levantadas a focar o objecto de interesse (neste caso são as duas mulheres para quem ele está a cantar - Susana e Condessa), e boca ligeiramente aberta e sorridente. Este estado físico vai mantendo-se durante toda a ária já que o discurso de Cherubino consiste numa constante excitação e motivação sobre os assuntos de coração e carnavais.

A respiração interesse como já referida anteriormente tem uma frequência moderada que pode vir a ser acelerada pelo estado de excitação da personagem à medida que se desenrola o discurso: Cherubino aumenta os seus níveis de excitação quando começa a descrever o que sente – “... Ora é prazer, ora é sofrimento | Gelo, e depois sento a alma a arder | ... Suspiro e gemo sem querer, | Palpito e tremo sem saber”; a respiração tem amplitude é profunda e com movimento regular, proporcionando uma centralidade da expressão da personagem; a respiração é feita sem tremores/suspiros/pausas; a inspiração e expiração é tendencialmente feita por via nasal possibilitando a concentração no foco de interesse. Como referido anteriormente, o interesse vai aumentando ao longo da ária e com ele a excitação o que faz aumentar a frequência da respiração e possibilita que haja alguma tensão torácica.

A voz interesse que é caracterizada por ter um timbre mais claro ou um timbre mais escuro. Os ataques são simultâneos mas por vezes podem ser glóticos dependendo do teor e expressão do texto. Os gestos vocais mais utilizados na expressão vocal da personagem do Cherubino, usados nos diferentes momentos da ária e que estão intrinsecamente ligados ao conteúdo do texto que é cantado, são os seguintes: o *portamento* que é usado quando se pretende dar um carácter que expresse a sua estratégia na acção, ou seja, o Cherubino estrategicamente pretende ser ensinado por duas mulheres mais velhas – “Mulheres, vejam se eu tenho no coração”; o uso do gesto vocal *marcato*, que é usado quando a personagem pretende mostrar um enorme entusiasmo sobre o que está a dizer e a quem o está a dizer – “... a alma a arder | Suspiro e gemo sem querer | Palpito e tremo sem saber”; uso do *legato*, gesto vocal que revela um interesse demorado e insistente, ou seja, prolongado – “Vós que sabeis o que é o amor | Mulheres, vejam se eu tenho no coração | Mulheres vejam se eu tenho no coração”.



Quadro Imagem – Voz 10: Estado Imagético Situação/Contexto

“Depuis hier je cherche en vain mon maître!” (Romeo et Juliette – Gounod)

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O

Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

A personagem Stephano é um dos grandes amigos de Romeo que o acompanha em todas as aventuras e encruzilhadas. No momento da ária do Stephano, ele encontra-se bêbado e vinha de vaguear as ruas pela madrugada, com os seus amigos, e para mesmo à frente da casa dos Capuleti e canta-lhes uma espécie de serenata com a intenção de arranjar sarilhos.

O contexto de acção da personagem Stephano permite criar o estado imagético situação, possível de estimular um determinado estado emocional. O estado emocional escolhido, que vai contaminar as reacções da personagem Stephano, é o estado emocional desprezo.

O estado emocional desprezo (emoção negativa enérgica), que foi escolhido para definir o estado emocional de Stephano, é baseado na situação da acção da personagem na ópera mas também no conteúdo do texto da ária que é cantada para os Capuleti.

O texto da ária “Depuis hier je cherche en vain mon maître” indicia que esta personagem à algum tempo procura pelo seu mestre (Romeo) e ironicamente dá a entender que o seu mestre está com a sua amada (Julieta).

A personagem travesti Stephano é contagiada por uma emoção de desprezo e de ironia.

A emoção desprezo contamina esta personagem do seguinte modo: muito cínico e de uma alegria irónica– “Guarda bem a bela! | Quem viverá, verá! | Vossa rola vos escapará!”; ansioso pelo desafio – “Ele continua em vossa casa? | Meus senhores Capuletos?”; uma excitação intensa - “Deixem ver se vós, dignos servos | Esta manhã, à minha voz ousais reaparecer!”; um sentimento permanente de superioridade –“Que fazes tu, rola branca, | Neste ninho de abutres?”; a demonstração de bravura e destemido – “... à minha voz ousam aparecer”; e uma permanente sede de desacato – “A vossa rola vos escapará”. Este estado emocional desprezo como é possível verificar nesta personagem, está relacionado com o sentimento de superioridade e de frieza com o seu foco.

O estado emocional desprezo é caracterizado fisicamente pela postura e expressão facial, respiração e voz.

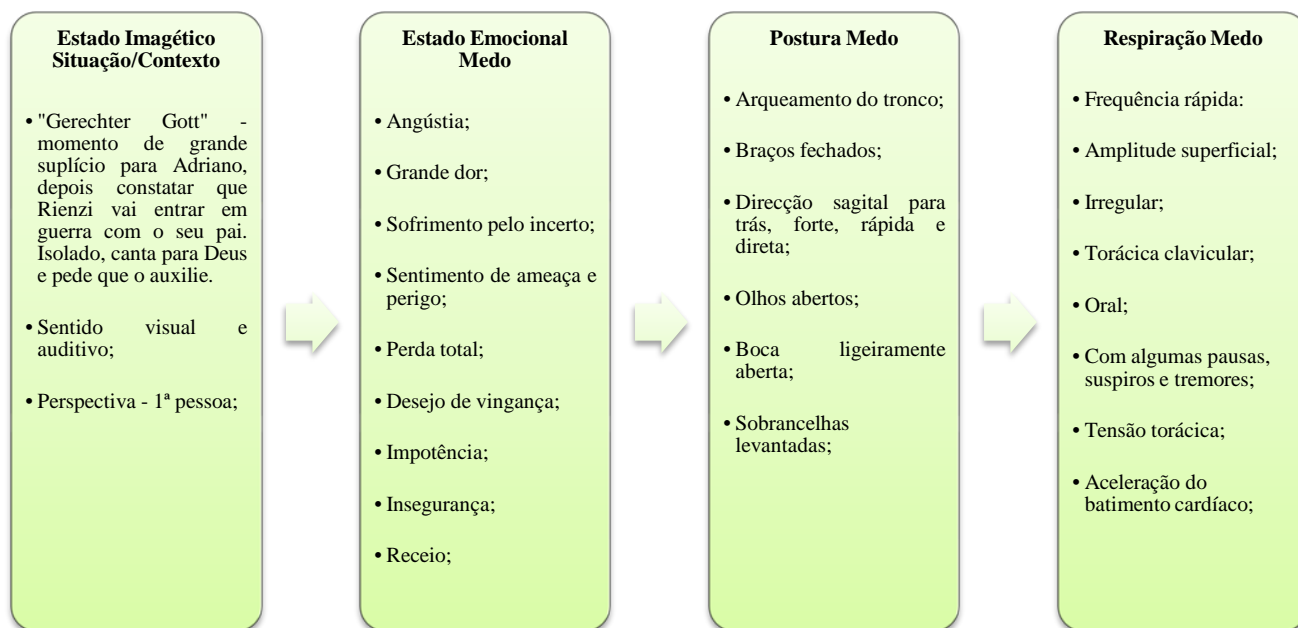
A postura desprezo é exprimida por um ligeiro arqueamento do corpo e uma abertura dos braços caídos; o corpo apresenta uma direção sagital para trás, num movimento forte, rápido e indirecto; a cabeça está levantada, tem um olhar de cima com as sobrancelhas levantadas e os cantos dos lábios levantados.

A respiração desprezo é caracterizada por ter uma frequência lenta, amplitude moderada a profunda, a nível torácica – diafragmática, tendencialmente a ser nasal e de forma regular. A respiração sofre pouca alteração e com ela o ritmo cardíaco.

A voz desprezo pode provocar alguma tendência para o fechamento da laringe e que pode ser contornado pela abertura do trato vocal através do sentimento de superioridade. Os ataques podem ser expirados ou glóticos e a laringe baixa proporcionando um som mais escuro.

A voz desprezo induz a alguns gestos vocais tais como: o *marcato* que é usado quando a personagem quer enfatizar o sentimento de ironia que a personagem tanto usa – “Guarda bem a bela! | Quem viverá, verá! | Vossa rola vos escapará!”; o uso do *legato* e o *sostenuto* para destacar bem o sentimento de firmeza e superioridade que é tão característico da personagem na emoção desprezo – “ Que fazes tu, rola branca, | Neste ninho de abutres? | Qualquer dia, soltas as asas, | Tu perseguirás os amores!”.

Os Quadros Imagem – Voz seguintes são referentes à personagem Adriano da ópera Rienzi de Wagner. Esta personagem experiencia quatro diferentes estados emocionais devido à dimensão da ária e também aos diferentes ambientes criados pelos andamentos e pelo conteúdo do texto.



Quadro Imagem – Voz 11: Estado Imagético Situação/Contexto

“Gerechter Gott” (Rienzi – Wagner) – 1º Recitativo

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

Adriano presencia a notícia de que o seu imperador e amigo Rienzi vai entrar em guerra com os elementos do senado e consequentemente com seu pai. O estado imagético escolhido para este momento é estado imagético situação. Este estado é despoletado pela acção ocorrida antes do início da ária de Adriano – a constatação de guerra e risco de morte do pai de Adriano.

O estado emocional medo que caracteriza a personagem Adriano nesta primeira fase da ária é composta por diversas emoções que descrevem o medo sentido por Adriano: a angústia de um futuro indefinido e de não poder controlar a situação; o sentimento de dor pelo seu pai; a ameaça que sente vinda do seu amigo; a total perda de poder; a impotência de não conseguir evitar uma guerra e o receio de que isso poderá trazer a morte do seu pai ou de Rienzi.

A postura medo é contagiada pelo estado emocional medo e é caracterizado pelo arqueamento do tronco e braços fechados, ou seja, uma postura fechada perante o exterior; o olhar é aberto e activo, com as sobrancelhas levantadas e boca ligeiramente aberta, enfatizando o estado de conflito interior e impotência da própria situação.

A respiração medo é feita com uma amplitude superficial e irregular, com uma frequência muito rápida e com elevada tensão torácica. Este tipo de respiração provoca alguns tremores e suspiros provocados pela tensão torácica e frequência elevada. Consequentemente, este tipo de respiração provoca um ritmo cardíaco elevado e tendencialmente a passagem de ar é feito maioritariamente pela boca.

Em suma, este “1º recitativo” é caracterizado pelo estado emocional medo que despoleta uma carga muito negativa emocional e que tendencialmente provoca um descontrolo da personagem, quer mental quer físico.



Quadro Imagem – Voz 12: Estado Imagético Metafórico/Espontâneo

“Gerechter Gott” (Rienzi – Wagner) – “Aria”

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

O estado imagético metafórico/espontâneo é baseado no conteúdo do texto da ária de Adriano e na espontaneidade interpretativa da personagem quando está no momento musical da ária. Adriano neste momento da ária começa a recordar a ligação de pai e filho e que está prestes a perder para sempre – “...nela está a minha condição de cavaleiro” |

“toda a esperança está perdida”. O texto desta ária é muito descritivo e intenso proporcionando nesta personagem o estado emocional tristeza. Este estado emocional é caracterizado por um sentimento de impotência, de perda eterna e que vai causar em Adriano um desamparo e sofrimento profundo – “... profunda aflição impede-me...”, mas ao mesmo tempo uma ansiedade pelo futuro incerto.

A postura tristeza é caracterizada por um ligeiro arqueamento do tronco e direcção vertical leve, lenta e directa. Os braços estão em direcção ao chão, estão caídos e o olhar também é caído, fazendo jus à emoção tristeza.

A respiração da emoção tristeza é caracterizada por um ritmo cardíaco e respiração lentos, a amplitude respiratória moderada podendo por vezes ser profunda. A localização da respiração pode ser ao nível torácico ou abdominal e é tendencialmente nasal. Normalmente há a tendência de ocorrer suspiros e tremores na respiração devido à acumulação de tensão emocional negativa.



Quadro Imagem – Voz 13: Estado Imagético Situação/Contexto

“Gerechter Gott” (Rienzi – Wagner) – Allegro

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

A partir do andamento do Allegro, o estado imagético usado foi o de situação e contexto, pois Adriano houve as baladas do sino, que na música estão recriados pela massa orquestral, que acontece logo no início da introdução desta parte.

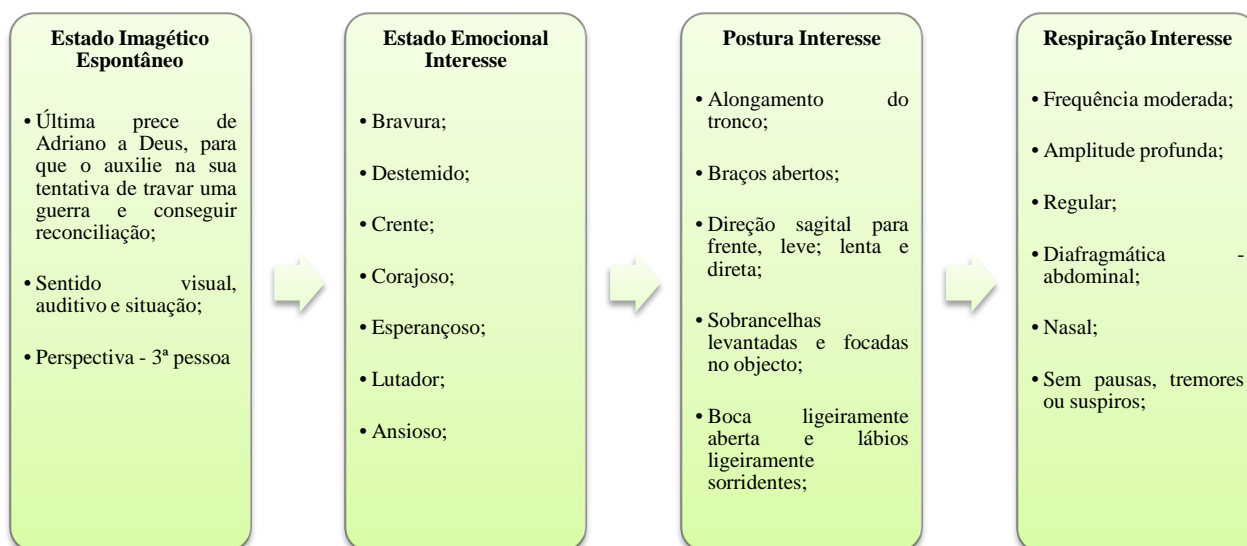
O contexto criado pela acção permite criar uma imagem à personagem Adriano de que a guerra vai começar e que a sua oportunidade para impedir esse desastre esteja a escassear – “Onde estou? | ... O sino! | Terá começado?”. Esta situação em que Adriano subitamente houve o sino despoleta em Adriano um estado emocional de surpresa.

O estado emocional surpresa contagiado pela própria situação da acção é caracterizado por determinadas características emocionais baseadas na emoção surpresa em conjunto com o texto que a personagem canta.

A grande ansiedade, a consciencialização do perigo que corre – “Em paz quero caminhar no ódio feroz!” – por ter de enfrentar o pai a persuadi-lo, a vulnerabilidade – “E compressivo aos seus joelhos | Morrerei de bom grado!” – criada pela situação de impotência e pelo seu carácter jovem e inexperiente e a constatação de que a sua morte poderá ser um facto ou que a reconciliação poderá também ser uma alternativa – “A reconciliação sucederia poder ao filho!” – provoca em Adriano a alteração/ajuste da postura e expressão facial e da respiração.

A postura no estado surpresa é caracterizada por um tronco alongado/alto de forma rápida, forte e directa, os braços mantidos fechados, acompanhado de uma expressão facial com os olhos grandes e arredondados e as sobrancelhas subidas.

Da mesma forma, a respiração surpresa também altera-se com este estado, sendo que provoca uma respiração rápida e por vezes esta é suspensa consequência com do primeiro impacto da surpresa, uma inspiração oral curta e rápida e seguida por uma respiração de amplitude moderada ao nível torácico.



Quadro Imagem – Voz 14: Estado Imagético Espontâneo

“Gerechter Gott” (Rienzi – Wagner) – Maestoso

Baseado na metodologia *Quadro Imagem – Voz* (Dissertação “Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico de Canto” de João Henriques, 2012)

O final da ária caracterizada por ter um andamento Maestoso, possui um texto com uma carga religiosa e crença muito grande. Este conteúdo textual tão direccionado para uma só direcção (devoção e crença) permite criar uma imagem ou várias imagens espontâneas à medida que o intérprete vai interpretando o final da ária. Este estado imagético é denominado por estado imagético espontâneo que é caracterizado pela criação de imagens através do texto cantado mas com uma origem intuitiva do intérprete usada no momento da sua interpretação – utilização da espontaneidade do intérprete.

O estado emocional escolhido para o final da ária “Gerechter Gott” foi o estado emocional interesse. Desta forma, as características emocionais escolhidas nesta fase da ária foram as seguintes: a bravura e a coragem de Adriano – “Com virtude e bênção arma-me”; a crença – “Tu Deus misericordioso | Ouve as minhas preces”; a esperança e ansiedade de conseguir trazer a paz – “A reconciliação seja a minha missão santa | Em cada amante inflama o peito”.

5. Conclusões

Os papéis travesti constituem os tipos de papéis mais cantados por mezzosopranos devido às suas exigências vocais de tessitura e timbre vocais que estas personagens requerem. O carácter de jovem rapaz apaixonado é o tipo de carácter que mais define as personagens dos papéis travesti, como é o exemplo da personagem “Cherubino” em *Le Nozze di Figaro* (Mozart) e, normalmente as cantoras mezzosopranos começam as suas carreiras na ópera com estes papéis. Para além do carácter juvenil, as personagens travesti podem ter também um carácter mais adulto e bélico como é o exemplo do papel de “Romeo” em *Capuletti e i Montecchi* (Bellini). Neste último exemplo, a personagem travesti é um dos papéis principais da ópera, característica que não é frequente em maior parte dos papéis travesti. Em suma, as personagens travesti são essencialmente constituídas por um carácter juvenil e ingénuo que constituem os papéis de pajem e são supostamente secundários na ópera ou então papéis principais de jovens heróis.

A quantidade dos papéis travesti que existe nos dias de hoje para as cantoras mezzosoprano é enormíssima e a quantidade de óperas que se elabora nos dias de hoje com este tipo de papéis também é imensa e por isso é fundamental uma cantora desenvolver a sua capacidade performativa como cantora – atriz neste tipo de papéis. Cantoras como Anne Sophie von Otter, Tereza Berganza, Elina Garanca e Joyce DiDonato iniciaram as suas carreiras com papéis travesti e ao longo das suas carreiras continuaram e continuam a desempenhar esses papéis.

Desta forma, é elementar para um mezzosoprano perceber e familiarizar-se com o papel travesti na sua essência como personagem e na sua interpretação vocal. Existem papéis travesti que exigem agilidade vocal como é o caso dos papéis com coloratura, sobretudo nas óperas de Handel, Rossini e Mozart, nomeadamente os papéis que foram originalmente feitos para os castrati, e que estão associados aos papéis travesti com carácter heróico e que exigem de um mezzosoprano essa agilidade.

Torna-se importante compreender os papéis travesti na sua evolução histórica e nas características interpretativas deste tipo de papel. Assim, as interpretações destes papéis possuem, para além do conteúdo de carácter na ópera, uma carga emocional adicional pelo contexto da época em que foi feita a ópera e pela mensagem que uma personagem travesti poderia passar para a sociedade da época.

É importante compreender a personagem como um todo, e por isso é necessário compreender o seu carácter. A compreensão e estudo do contexto, da música, do texto e

da acção da personagem travesti na ópera são fundamentais para a construção do carácter da personagem. Desta forma, compreensão e memorização da música das árias e recitativos da personagem, tendo em conta as características musicais dos mesmos, são fundamentais para captar a essência da personagem na acção num determinado momento da ópera; a compreensão do texto, quanto ao significado, quanto à língua e sua fonética, quanto às palavras-chave que normalmente são enfatizadas pela música, e a memorização do texto, são etapas essenciais na construção do carácter da personagem; a compreensão do enredo e da interacção da personagem com as outras personagens da ópera é fundamental para perceber a evolução do carácter, desde o início até ao final da ópera.

As intenções musicais dos compositores com o texto corrente das árias, distinguindo momentos de tensão e êxtase com momentos de calma e tranquilidade, permitem estabelecer as ligações emocionais pretendidas auxiliando directamente na prestação vocal, de forma a tornar verdadeira a personagem aos olhos do público.

A compreensão e memorização do texto e da música das árias e recitativos da personagem são fundamentais para a construção do carácter da personagem. Este estudo permite passar para o nível seguinte, que consiste na criação de imagens mentais com base no contexto e texto da personagem na ópera, e que consequentemente desencadeia um determinado estado emocional no momento da interpretação por parte do cantor – actor. Desta forma, verifica-se que a memorização do texto e sua compreensão enquanto dito e cantado é crucial para se poder experimentar os diferentes estados emocionais descritos em laboratório, evitando assim hesitações e outros impedimentos à espontaneidade e desempenho do cantor.

Verificou-se que o exercício de falar o texto antes sequer de ele ser cantado permitiu uma aproximação imediata com as diferentes personagens travesti, de forma a tornar verdadeira a intenção e interpretação da personagem, possibilitando assim o trabalho de actor – cantor – actor.

O estado emocional criado contamina o corpo do intérprete, na sua postura e na sua respiração, e por isso esta contaminação é determinante para conseguir interpretar e passar a mensagem do texto e da acção para o público. No trabalho desenvolvido em laboratório com as várias personagens, foi fundamental simular os contágios emocionais (positivos e negativos) no corpo, referentes a cada personagem, de forma a aproximarem-se do nível do estado emocional no momento da performance.

Todos os sete estados emocionais descritos segundo Henriques (2012) foram experienciados em laboratório, podendo assim verificar-se a dimensão emocional

versificada que as personagens travesti possuem nos diferentes estilos e épocas nas diferentes óperas. No entanto, o estado emocional mais repetido nos quadros *imagem – voz* foi o estado emocional interesse (estado emocional positivo) que, embora a quantidade de árias e personagens travesti analisadas não seja significativa, pode ser revelador quanto ao tipo de carácter que mais define uma personagem travesti, ou seja, uma personagem com uma enorme motivação, fascínio e criatividade na acção, e com uma ligação enorme ao amor.

A elaboração deste estudo foi extremamente útil para o desenvolvimento como cantora e intérprete, pois permitiu estabelecer uma relação com o texto, com o contexto musical e consequentemente com a interpretação da personagem, tornando esta mais próxima da naturalidade e veracidade que as personagens travesti necessitam, dada a sua artificialidade inerente ao disfarce deste tipo de personagens. Como cantora e artista, é da minha responsabilidade estabelecer uma ligação profunda com a personagem interpretada de forma a se tornar verdadeira, quer para mim própria quer para o público, a mensagem que é pretendida transmitir aquando a performance.

Referências e Bibliografia

ADLER, Kurt. *Operatic Anthology, Celebrated Arias Selected from Operas by Old and Modern Composers*. Vol. II. Mezzo-Soprano and Alto, Copyright by G. Schirmer, New York, 1954.

ANDRÉ, Naomi. *Voicing Gender: Castrati, Travesti and the second Women in Early Nineteen-Century Italian Opera*. Indiana University Press, 2006.

ASPDEN, Suzanne. *An Infinity of Factions: Opera in Eighteenth-Century Britain and the Undoing of Society*. Cambridge Opera Journal 9, no. 1, 1997

BALK, Wesley H. *The Complete Singer – Actor*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.

BARBOSA, Henrique. *Lexicoteca Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Circulo de Leitores, 1985.

BECKER, Rachel. “Wherefore art thou Romeo?”: *The Travesti Role Of Bellini’s I Capuleti e I Montecchi*. The New Collection, New College, Oxford, Volume 7, 2012.

BENNETT, Roy. *Uma Breve História da Música*. Trad. Maria Costa. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1986.

BOYDEN, M. KIMBERLEY, N. *The Rough Guide to Opera. The Essential Guide To The Operas, Composers, Artists and Recordings*. Edition published by Rough Guides, 2002.

BOLDREY, Brigid. *Mozart The Dramatist*. New York: Harcourt, Brace & World, 1964.

BOURNE, Joyce. *Ópera, Os grandes compositores e as suas obras – primas*. Editorial Estampa, Lda, Lisboa, 2008.

BULLOUGH, Vern L., BULLOUGH, Bonnie. *Cross Dressing, Sex and Gender*. Published by University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1993.

BURGER, Kimberly L. *Trouser Roles in Opera: Finding the Boy Within*. University of Tennessee – Tennessee Research and Creative Exchange, 1999.

BURNEY, C. *A general history of music from the earliest ages to the present period*. F Mercer, ed. Vol 2. London: Foulis, 1935.

CAMATI, Anna Stegh. *Reflexões sobre as Linguagens Cénicas de Shakespear: O Duplo Travestismo em O Mercador de Veneza*. Scripta Uniandrade, nº 7, 2009.

CHENEY, Victor T. *A Brief History of Castration*. Published by Authorhouse, 2006.

COHEN, Bonnie B. *Sensing, Feeling and Action: The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering*. Contact Editions, 1993.

COSTA, A., TAVARES, A., NEVES, J.C., LIMA, J.M., CARREIRA, J.N., RODRIGUES, M.A., DIAS, G.C. *Bíblia Sagrada*. Trad. Missionários Capuchinhos, Ed. Palavra Viva, Stampela Publicações Ltda. São Paulo – Brasil, 1974.

DAVIDSON, Cathy N. & WAGNER-MARTIN, Linda. *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

DE BROSSES, C. *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*. 3 vols. Paris: 1799: 3: 246.

FAFLACK, J. e WRIGHT, J. *Nervous Reactions: Victorian Recollections of Romanticism*. Published by State University of New York Press, 2004.

FERRIS, Lesley. *Crossing the Stage: Controversies on cross-dressing*. Edited by Lesley Ferris. Routledge, Taylor and Francis Group, 2005.

FRANKLIN, J.L. *The castrati: a physician's perspective*. Hektoen Internacional A Journal of Medical Humanities, Volume 2, Issue 2 - May 2010

FRANTZEN, A. *Before the closet: same – sex love from Beowulf to Angels in America*. The University of Chicago Press, Ltd, London, 1998.

FUSS, Andrea. NIEMAN, Angela. and MITRA, Mentor. *En Travesti: The Operatic Mezzo-Soprano as Leading Man*. Research Project, University of Wisconsin-Eau Claire, 2009.

GIL, José. *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

GONÇALVES, Robson. *Uma Breve Viagem pela História da Ópera Barroca*. Ed. Gonçalves, São Paulo, 2012.

GOULDING, PHIL G. *Ticket to the Opera: Discovering and Exploring 100 Famous Works, History, Lore, and Singers, With Recommended Recordings*. Published by The Random House Publishing Group, 1996.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Gradiva – Publicações, 5ª Edição, Novembro de 2007

HADDON, Elizabeth. *Making Music in Britain: Interviews with those behind the notes*. Ashgate Publishing Company, 2006.

HARRISSON, Peter T. *The Human Nature Of The Singing Voice: Exploring a Holistic Basis for Sound Teaching and Learning*. Published by Dunedin Academic Press Ltd, 2006.

HENRIQUES, J. *Pedagogia Imagem – Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico do Canto*. Tese de Dissertação em Especialização em Ensino de Canto – Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2012.

HERIOT, Angus. *The Castrati in Opera*. Riverrun Press, London, 1986.

HOWARD, Tony. *Performance and Interpretation, in Theater, Film and Fiction*. Cambridge University Press, 2007.

IWAMOTO, Tabita. *Trouser Roles;; The Development Of The Role In Opera From The Seventeenth To Twentieth Century*. Office Of Graduate Studies College Of Arts and Scienses Georgia State University, 2012.

JENKINS, JS. *The Lost Voice: A History of The Castrato*. J Pediatr Endocrinol Metab. 13 Suppl 6:1503-8. 2000.

KOBÉÉ, Gustave. *Kobbé: O livro completo da ópera*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1997.

MICHAEL KENNEDY and JOYCE BOURNE. "travesti." *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 1996. Encyclopedia.com. (September 4, 2013).

NEWCOMER, Nara. *Boys Will Be Girls, Girls Will Be Boys: Cross Gender Roles in Opera*. University at Buffalo Musica Library Exhibit. 2004.

ORREY, L. e MILNE, R. *Opera: A Concise History*. Ed. World of Art, Thames & Hudson, 1987.

PORTMAN, G. e PLAYFAIR, D. Integrated Training for the Singing Actor: Theory and Practice. Brock University, The Brock Review, Volume 12 No. 2, 2012.

POTTER, John. *Tenor: History of a Voice*. Yale University Press, 2009, p. 31.

RATLIFF, Joy. *Women in pants: Male roles for the mezzo-soprano or contralto voices*. D.M.A., diss., University of Maryland College Park, 1997.

REYNOLDS, Margaret. *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. NY: Columbia University Press, 1995.

RIDING, Alan e DUNTON-DOWNER, Leslie. *Guias essenciais Ópera*. Dorling Kindersley Limited, 2006.

SCHÜLER, Arnaldo. Dicionário de Teologia. Canoas: Ed. ULBRA, 2002.

SCHWANITZ, Dietrich. *Cultura: Tudo o que é preciso saber*. Tradução de Lumir Nahodil, Livros d'Hoje Publicações Dom Quixote, 2004.

SHAPIRO, M. *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages*. Published in the United States of America by The University of Michigan Press, 1996.

SMART, Mary Ann. *Siren Songs: representations of gender and sexuality in opera*. Princeton University Press, 2000.

SMITH, P.J. e BLACKMER, C. E. “*Ruggiero’s Deceptions, Cherubino’s Distractions*” in *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*”. New York: Columbia University Press, 1995 (132-51, 138).

STADE, Frederica von. *The Metropolitan Opera Encyclopedia: a comprehensive guide to the world of opera*. New York: Simon and Schuster, 1987.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. – 17 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TOSCANI, Claudio. *Vincenzo Bellini, I Capuleti e i Montecchi*. Milan: Casa Ricordi, 2003.

WARRACK, John e WEST, Ewan. *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. Oxford University Press ,1996.

ZEITLIN, Froma I.. *Playing the Other: gender and society in classical Greek literature*. The University of Chicago,1996.

ZIMMERMAN, B., e HAGGERTY, G. *Encyclopedia of LEsian and Gay Histories and Cultures*. Garland Publishing Inc, New York, 2000.

Sites:

www.joycedidonato.com/2012/09/29/being-romeo/

www.metoperafamily.org/news-and-features1/interviews/Elina-Garanca/

Anexos

Em anexo segue-se as traduções dos textos das árias de ópera das personagens travesti, traduzidas pela autora. Contém também as partituras das árias de cada personagem travesti de cada ária.

Traduções:

I Capuletti e I Montecchi (Bellini) – “Se Romeo t`uccise un figlio” (Tradução)

Escuta!

Se Romeo te matou um filho,

Em batalha a ele lhe deu a morte:

Culpar o destino da sua sorte;

Ele chorou e continua a chorar:

Culpar o destino da sua sorte;

Ele chorou e continua a chorar:

Por favor! Se te agrada, e um outro filho

Encontrarás no meu senhor.

Outro filho encontrarás no meu senhor,

Outro filho encontrarás no meu, no meu,

No meu senhor.

A terrível espada da vingança

A ameaçar Romeo se prepara,

Como fulgor fatal

Mil mortes trará.

Mas poderá um céu irado acusar-te

De tanto sangue em vão derramado;

E sobre vós cairá o sangue

De toda uma pátria.

De toda uma pátria.

Obstinado!

Obstinado! E assim será.

A terrível espada da vingança

A ameaçar Romeo se prepara,

Como fulgor fatal

Mil mortes trará.

Mas poderá um céu irado acusar-te

Tanto sangue em vão derramado;

E sobre vós cairá o sangue

A custo de toda uma pátria.

A custo de toda uma pátria.

Mas poderá acusar-te,

Tanto sangue em vão derramado;

Mas sobre vós cairá o sangue

De toda uma pátria, a custo de toda uma pátria;

Mas sobre vós cairá o sangue

De toda uma pátria, a custo de toda uma pátria;

Sim, custará; sim, custará,

Sim custará, sim custará, sim custará.

Ariodante (Händel) – “Scherza Infida”

Recitativo

E continuo vivo?

E assim, desarmado?

Oh Deus! Que devo fazer?

Que me disseste, Ó desespero meu?

Mas quebrar o laço indigno,

Sombra triste e espírito nu

Pela tua dor eu voltarei

Pela tua dor, sombra triste,

Espírito nu, pela tua dor eu voltarei.

Aria

Brinca infielmente!

Brinca infielmente no colo do amante.

Eu traí a morte nos braços

Por tua culpa agora vou,

Eu traí a morte nos braços

Por tua culpa, por tua culpa agora vou.

Brinca infielmente!

Brinca infielmente no colo do amante.

Eu traí a morte nos braços

Por tua culpa agora vou,

Eu traí a morte nos braços

Por tua culpa, por tua culpa agora vou,

*Brinca infielmente,
Brinca infielmente no colo do amante,
No colo do amante.
Eu traí a morte nos braços
Por tua culpa agora vou, por tua culpa,
Eu traí a morte nos braços
Por tua culpa, agora vou,
A morte infiel,
Eu traí a morte nos braços
Por tua culpa agora vou.*

La Clemeza di Titto (Mozart) – “Parto, ma tu bem mio”

*Parto, parto, mas tu minha querida,
Volta para mim em paz;
Volta para mim em paz;
Serei o que mais te agradar;
Serei o que mais te agradar;
Tudo o que desejares farei,
Desejares farei.
Parto, mas tu minha querida,
Volta para mim em paz;
Serei o que mais te agradar;
Tudo o que desejares farei,
Sim, serei o que mais te agradar;
Tudo o que desejares farei,
Tudo o que desejares farei,
Tudo o que desejares farei.*

*Olha para mim e eu tudo esquecerei,
Eu voo a vingar-te,
Eu voo a vingar-te.
Este olhar basta
Para pensares em mim.
Para pensares em mim.*

Faust (Gounod) – “Faites – lui mêm aveaux”

*Saúda-a por mim,
Responde aos meus desejos!
As flores fecham-se para ela,
Digam-lhe que ela é bonita,
Que o meu coração noite e dia
Enche-se de amor!
Saúda-a por mim;
Responde aos desejos!
Revela à sua alma
O segredo da minha paixão,
Que exalam através de vocês
Perfumes tão doces!*

Recitativo

Desbotada! Ah! Esse feiticeiro,

*Brinca infielmente,
Brinca infielmente no colo do amante,
No colo do amante.
Eu traí a morte nos braços
Por tua culpa agora vou, por tua culpa,
Eu traí a morte nos braços
Por tua culpa, agora vou,
A morte infiel,
Eu traí a morte nos braços
Por tua culpa agora vou.*

*Parto, mas tu minha querida!
Volta para mim em paz,
Serei o que mais te agradar,
Tudo o que desejares farei,
Tudo o que desejares farei,

Olha para mim e eu tudo esquecerei,
Este olhar basta
Para pensares em mim.
Para pensares em mim.*

*Olha para mim e eu tudo esquecerei,
Eu voo a vingar-te,
Ah qual poder, oh Deus!
Doaste toda a beldade,
Doaste toda a beldade, toda a beldade,
Doaste toda a beldade,
Doaste toda a beldade, toda a beldade,
Ah qual poder, oh Deus!
Doaste toda a beldade,
Doaste toda a beldade,
Toda a beldade, toda a beldade, toda a beldade.*

*É lá que todas as tardes
Vem rezar a Margarida!
Deixa ver agora!
Deixa ver rápido!
Elas desbotam?
Não!
Satanás, riu-me de ti!*

*É em vocês que tenho fé;
Falai por mim!
Que ela possa conhecer
A emoção que ela causou,
E que o meu coração transtornado
Não pode falar!
É em vocês que tenho fé;*

*Que Deus excomungou,
Trouxe-me azar!
Eu não posso, sem que ela desvaneça,
Tocar numa flor!
Deixa-me mergulhar os dedos
Na água santa!*

*Falai por mim!
Se o amor a assusta,
Que a flor na sua boca
Lhe possa ao menos dar
Um doce beijo!*

Le Nozze di Figaro (Mozart) – “Non so più cosa son, cosa faccio”

*Não sei o que sou, o que faço,
Ora sou de fogo, ora sou de gelo,
Qualquer mulher me faz mudar de cor,
Qualquer mulher me faz palpitar.
Qualquer mulher me faz palpitar.
Qualquer mulher me faz palpitar.*

*Só os nomes de amor, de prazer,
Agita-me, altera-me o peito
E a falar reforça o amor, um desejo
Um desejo que não consigo explicar.
Um desejo, um desejo que não consigo explicar.*

*Não sei o que sou, o que faço,
Ora sou de fogo, ora sou de gelo,
Qualquer mulher me faz mudar de cor,
Qualquer mulher me faz palpitar.
Qualquer mulher me faz palpitar.
Qualquer mulher me faz palpitar*

*Falo de amor acordado,
Falo de amor a sonhar,
À água, à sombra, aos montes,
Às flores, à relva, às fontes,
Ao eco, ao ar, ao vento,
Que o som das palavras vãs
As levem convosco.
As levem convosco.
Falo de amor acordado,
Falo de amor a sonhar,
À água, à sombra, aos montes,
Às flores, à relva, às fontes,
Ao eco, ao ar, ao vento,
Que o som das palavras vãs
As levem convosco.
As levem convosco.
Se não há ninguém que me ouça,
Se não há ninguém que me ouça,
Falo de amor comigo,
Comigo, falo de amor comigo.*

Le Nozze di Figaro (Mozart) – “Voi Che Sapete”

*Vós que sabeis o que é o amor,
Mulheres, vejam se eu o tenho no coração,
Mulheres, vejam se eu o tenho no coração.*

*O que eu experimentar, eu direi,
E para mim o que é novo não sou capaz de
entender.*

*Sinto um afecto cheio de desejo,
Ora é prazer, ora é sofrimento.
Gelo, e depois sinto a alma a arder,
E noutro instante torno a gelar.*

*Procuro um bem-estar fora de mim,
Eu não sei quem o tem, não sei o que é.
Suspiro e gemo sem querer,
Palpito e tremo sem saber,
Não encontro paz, nem de noite nem de dia,
Mas gosto de definir desta maneira.*

*Vós que sabeis o que é o amor,
Mulheres, vejam se eu o tenho no coração,
Mulheres, vejam se eu o tenho no coração,
Mulheres, vejam se eu o tenho no coração.*

Romeo et Juliette (Gounod) – “Depuis hier je cherche en vain mon maître!”

Recitativo

*Desde ontem que procuro em vão o meu mestre!
Ele continua em vossa casa?
Meus Senhores Capuletos?*

*Guarda bem a bela!
Quem viver verá!
A vossa rola vos escapará!
A vossa rola vos escapará!*

*Deixem ver se vós, dignos servos
Esta manhã, à minha voz ousam reaparecer!*

Aria

*Que fazes tu, rola branca,
Neste ninho de abutres?
Qualquer dia, soltas as asas,
Tu perseguirás os amores!
Aos abutres, a batalha é necessária,
Para ferir a torto e a direito,
Os seus bicos são aguçados!
Deixa lá esses pássaros predadores,
Rola, que faz a sua alegria
Uns amorosos beijos!*

*Um pombo, longe do verde bosque,
Pelo amor seduzido,
À volta daquele ninho selvagem
Como eu acredito, suspira!
Os abutres circundam os restos,
Suas canções, que foge Citereia,
Ecoam ruidosamente!
Porém no seu doce êxtase
Nossos amantes narram sua ternura
Aos astros da noite!
Guarda bem a bela!
Quem viver verá!
A vossa rola vos escapará!
A vossa rola vos escapará!*

Rienzi (Wagner) – “Gerechter Gott”

*Deus Justo!
Assim se decidiu outra vez!
Para as armas grita o povo.
Os sonhos se desvanecem!
Oh Terra, acolhe o meu lamento!
Existe algum destino,
Semelhante ao meu?
Quem me deixa desmoronar-te, poder sombrio?
Rienzi, Nefasto!
Que sorte trouxeste tu
Sobre esta cabeça desgraçada!
Onde é que dei os passos errados?
Aonde está a minha espada, cavaleiro armado?
Revolto-me contra ti, irmão de Irene?
Revolto-me contra a cabeça do meu pai?*

*Do sangue dele provêm a minha vida,
Nela, nela está a minha condição de cavaleiro;
Toda a esperança está perdida,
Jamais coroa a minha cabeça, jamais coroa
De felicidade e paz.
Profunda aflição impede-me,
Minha estrela nos primeiros raios brilhantes;
Se por sombrio ardor penetrante
O amor mais forte apenas brilha no coração.
Profunda aflição impede minha estrela
Nos primeiros raios brilhantes;
Se por sombrio ardor penetrante
O amor mais forte, o amor mais forte
Apenas brilha no coração.
O amor mais forte apenas brilha no coração.*

*Do sangue dele provêm a minha vida,
Nela, nela está a minha condição de cavaleiro;
Toda a esperança está perdida,
Jamais coroa a minha cabeça de felicidade e paz!
Jamais coroa a minha cabeça, Ai!
Jamais de felicidade e paz,
Jamais coroa a minha cabeça, Ai!
Jamais de felicidade e paz,
Jamais coroa a minha cabeça,
Jamais de felicidade e paz!*

*Onde estou eu?
Ah, onde eu estive?
O sino!
Deus, já é tarde!
Terá começado?
Ah! Apenas uma!
Quero fugir do meu pai!
A reconciliação sucederia poder ao filho!
Ele deve ouvir-me,
E compreensivo aos seus joelhos,
Morrerei de bom agrado!
Também na tribuna será benevolente;
Em paz quero caminhar no ódio feroz!*

*Tu Deus misericordioso
Ouve as minhas preces,
Em cada amante inflama o peito!
Com virtude e bênção arma-me,
A reconciliação seja a minha missão santa!
Com virtude e bênção arma-me!
A reconciliação seja a minha missão santa!
Com virtude e bênção arma-me,
A reconciliação seja a minha missão santa,
A reconciliação seja a minha missão santa!*

C *-mata, e mille volte in - fran - ta. Stassi in tua man che santa e in vi - o - la - ta*

R *sia. Pari in Ve - ro - na abbian seggio i Mon - tecchi, e sia Giu - lietta sposa a Ro -*

pp Ped.

R *meo. Sorge fra noi di sangue fa - tal bar - riera, e non sarà mai tol - ta, giammai, lo*

f

C *giu - ro. E il giu - riam tut - ti. Cru - de - li!*

TEB. *ROM.*

E il giu - riam tut - ti.

ALLEGRO *E il giu - riam tut - ti.*

ff

LARGHETTO CANTABILE *dolce* *A - scol - ta.*

p

R *Se Ro-me - o t'ucci-se un fi - glio, in bat - taglia a..... lui diè*

R *mor - te: in - col - par..... ne dèi la sor - te; ei ne pian - se, e pian - ge an -*

apiac. lento

R *- cor: in - col - par..... ne dèi la sor - te; ei ne*

a tempo

pp stacc.

R *pian - se, e pian - ge an - co - ra. Deh! ti pla - ca, e un al - tro fi - glio tro - ve -*

R *- ra - i nel mio..... si - gnor, al - tro fi - glio tro - ve -*

incalz. cres. rimettendo il tempo

incalz. p. cres.

smorz. *incalz. - e - cres. rimet* 33

R *-rai nel mio si-gnor, al-tro fi-glio tro-ve-*

f *rimettendo il tempo* *1° smorz.* *incalz. - e - cres.*

-tendo il tempo

R *-ra - i nel mio, nel mi - o, nel mi - o si-gnor.*

CAP. ALL.º MODERATO

ALL.º MODERATO

pp

Rie - di al cam - po, edì al - lo

ROM.

C *stol - to che al - tro fi - gli già tro - va - i. Co - me! e*

cres.

TEB. **ROM.**

R *qual?..... I - o. Tu? (Che a scol - tol oh*

CAP.

TEB.

R *ciel!)* Senti ancor..... Dicesti assa - i. Qui cia - scu - no ad u - na
 C O R O Qui cia - scu - no ad u - na
 Qui cia - scu - no ad u - na
 ROM. *ff*
 T vo - ce guerra a voi gridando va, guer - ra, guer - ra, guer - ra...
 vo - ce guerra a voi gridando va, guer - ra, guer - ra, guer - ra...
 vo - ce guerra a voi gridando va, guer - ra, guer - ra, guer - ra...
 O sti - nà - ti, e
 tal sa - ra. **ALL. MARZIALE SOSTENUTO**
mf
Marziale con forza
 La tremenda ul - tri - ce spa - da a bran -

R *dir* Ro-me-o s'ap-pre - sta, e qual fol-go - re fu -

R - ne - sta mil-le mor - ti appor - te - rà. Ma vaccu - si al ciel i -

R - ra - to tan-to san-gue in - van ver - sa - to; e su voi ri - ca - da il

R san - gue che alla pa - tria co - ste - rà, che al - la pa - tria co - ste -

R - rà. Guer - ra a mor - te, guer - ra a

CAP. **PIÙ VIVO** Guer - ra a mor - te, guer - ra a tro - ce!

CORO Ces - sa, au - da - ce: un Dio sol - tan - to giu - di - car fra noi po -

CORO Ces - sa, au - da - ce: un Dio sol - tan - to giu - di - car fra noi po -

PIÙ VIVO *mf* *cres.*

R
O - sti - nà - ti!

T
-tro - cel. Qui cia - scuno ad una vo - ce guerra a

C
guer - ra a tro - cel. Qui cia - scuno ad una vo - ce guerra a

-trà, sì, giu - di - car fra noi po - trà. Qui cia - scuno ad una vo - ce guerra a

-trà, sì, giu - di - car fra noi po - trà. Qui cia - scuno ad una vo - ce guerra a

R
Osti - nà - ti! e tal sa -

T
vo i gridando val guer - ral guer - ral guer - ral...

C
vo i gridando val guer - ral guer - ral guer - ral...

vo i gridando val guer - ral guer - ral guer - ral...

vo i gridando val guer - ral guer - ral guer - ral...

vo i gridando val guer - ral guer - ral guer - ral...

cù forza

R
-rà. **1.^o TEMPO** La tre - men - da ultri - ce spa - da a bran -

37

R
-dir Ro-me-o s'ap-pre-sta, e qual fol-go-re fu-
-ne-sta mil-le mor-ti appor-te-rà. Ma v'ac-cu-si al ciel i-
-ra-to tan-to san-gue in-van ver-sa-to, e su voi ri-ca-dail
san-gue che al-la pa-tria co-ste-rà, che al-la pa-tria co-ste-
TEB. ROM. TEB. ROM.
CAP. -rà. Ces-sa, au-da-ce. Ma v'ac-cu-si Bie-dial cam-po, tan-to
PIÙ VIVO Ces-sa, au-da-ce: un Dio sol-tan-to giu-di-car fra noi po-
CORO
Ces-sa, au-da-ce: un Dio sol-tan-to giu-di-car fra noi po-
PIÙ VIVO
Ces-sa, au-da-ce: un Dio sol-tan-to giu-di-car fra noi po-

STRETTO *con forza*

R san-gue in_van ver-sa-to; ma su vo-i ri-

T rie - di al cam-po:

C -trà, sì giu-di - car fra noi po - trà:

-trà, sì giu-di - car fra noi po - trà:

-trà, sì giu-di - car fra noi po - trà:

STRETTO

R -ca - da il san - gue che alla pa - tria, alla pa - tria co - ste -

T *sf* sil fra noi po -

C *sf* sil fra noi po -

sf sil fra noi po -

sf sil fra noi po -

con forza.

R *-rà; ma su vo - i ri - ca - dail san - gue*

T *-trà:*

C *-trà:*

-trà:

-trà:

-trà:

ff

R *che al-la pa - tria alla pa - tria co - ste - ra, sì, co - ste - rà, sì,*

T *sì! fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra*

C *sì! fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra*

sì! fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra

sì! fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra

ff

R
co - ste - rà, sì co - ste - rà, sì co - ste - rà, sì co - ste - rà.

T
noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà.

C
noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà.

noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà.

noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà.

noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà.

(partono tutti)

p *pp* *fp* *dim.*

Scherza infida

Ariodante (HWV 33)

G.F. Haendel (1685 - 1759)

Ariodante



30

di - to a mor - te in brac - cio per tua col - pa o - ra men

36

vo, io tra-di - to a mor - te in brac - cio per tua col - pa,

43

per tua col - pa o - ra men vo...

50

Scher-za in-

57

fi - da, scher - za in - fi da in grem - bo al drudo, in grem - bo al dru - do,

63

io tra - di - to a mor - te in brac - cio per tua col - pa

69

— o - ra men vo, per tua col - pa, io tra - di - to a mor - te in

76

braccio per tua col - pa — o - ra men vo, a mor - te

83

in - fi-da, io tra-di - to a mor - te in braccio per tua col-pa o -

91

ra men vo.

97

104

Fine Ma a spez-zar l'indegno lac - cio, om - bra mes-ta,

111

e spir-to ig - nu - do, per tua pe - na io tor-ne - rò, per tua pe - na, —

118

— om-bra me-sta, spir-to ig - nu - do, per tua pe - na io tor - ne-rò.

Da Capo

Parto, parto

Aria

from "La Clemenza di Tito"

English version by
Lorraine Noel Finley

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 - 1791)

Adagio **Sextus**

Par - to,
Dear - est

par - to, ma tu, ben mi - o,
loved one, though I am leav - ing,

me - co ri - tor - na in pa - ce, me - co ri - tor - na in
Come back with me, I pray you, Come back with me, I

pa - ce; sa - rò qual più ti pia - ce, sa -
pray you; In all I will o - bey - you, In

Copyright, 1954, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured

rò qual più ti pia - ce, quel che vor-rai fa -
all I will o - bey— you; What you de-mand, I'll

rò, vor-rai fa-rò.
be, I will a-gree.

Par - to, ma tu, ben mi - o!
Dear-est, though I am leav - ing,

me - co ri - tor - na in pa - ce, sa - rò — qual più ti
Loved one, come back, Oh, I pray you; In all — I — will o -

pia - ce, quel che vor - rai fa - rò, sì, sa -
 bey you, What you de - mand, I'll be, Yes, com -

rò qual più ti pia - ce, quel — che vor -
 mand, and I'll o - bey you; What — you de -

rai — fa — rò, quel — che — vor - rai fa -
 mand, I'll be, To — all — I — will a -

rò, quel — che vor - rai fa - rò.
 gree, To — all I — will a - gree.

Allegro

f *p*

Guar - da-mi e tut - to ob-bli - o, e a
Ven-geance you cry, while griev-ing, I

f

ven - di-car-ti io vo - lo, e a ven - di-car-ti io
fly, so do not chide me, I fly, so do not

p

vo - lo. chide me; Di quel - lo sguar-do
With your fair glance to

f *p dol.*

so - lo
guide me,

io_ mi ri-cor-de-rò, io
I_ fol-low your de-cree; To

mi ri - cor - de - rò.
all I_ will a - gree.

Par - to!
Dear - est,

ma tu, ben mi - o! me - co ri - torna in pa - ce; sa - rò_ qual
though I am leav-ing, Come back with me, I pray you; In all_ I

fp

più_ ti pia - ce, _ quel che vor - rai fa - rò,
will_ o - bey you; _ What you de - mand, I'll be,

quel che vor - rai fa - rò. Guard - mi, guard - mi!
 What you de - mand, I'll be. Look at me, look at me!

f *p* *dolce*

Di - quel - lo sguar - do so - lo
 With your fairglance to guide me,

io — mi ri - cor - de - rò, io mi — ri - cor - de -
 I — fol - low your de - cree, I fol - low your de -

Allegro assai

rò.
 cree.

Guard - mi e tut - to ob - bli - o,
 Venge - ance you cry, while griev - ing,

f *p* *f*

e aven-dicar-ti io vo - lo. Ah, qual po-ter, oh De - i! do-
 Ah! dear-est, do not chide me. Gods, O what pow'r you grant - ed, Be-

na - ste al-la - bel - tà, do - na - - ste al-la - bel -
 stow-ing beau-ty's charm, Be - stow - - ing beau - ty's

tà, al-
 charm! O

la bel - tà, do - na
 Gods, what pow'r, Be - stow

- - - steal - la bel - tà, do - na - steal -
 - - - ing beau - ty's charm, Be - stow - ing -

la bel - tà,
 beau - ty's charm!

al - la bel - tà, ah, qual po -
 O Gods, what pow'r, O Gods, what

ter, oh De - i! do - na - steal - la bel -
 pow'r you grant - ed, Be - stow - ing beau - ty's

tà, do - na - ste al - la
charm! What pow'r, O Gods,

bel - tà, al - la bel - tà, al -
what pow'r, What pow'r, O Gods, what

la bel - tà, al - la bel -
pow'r, Be - stow - ing beau - ty's

tà!
charm!

Faites - lui mes aveux

Aria
from "Faust"

English version by
H.T. Chorley and Dr. Theodore Baker

Charles Gounod
(1818 - 1893)

Allegro agitato ♩ = 88

p *cresc.*

f *dim.*

Siebel

Fai - tes - lui mes a - veux, — Por - tez — mes
Gen - tle flow'rs in the dew, — Bear love — from

pp

vœux! — Fleurs é - clo - ses près d'el - le, Di - tes - lui qu'elle est
me! — Tell her no flow'r is rar - er, Tell her that she is

bel - le, Que mon coeur nuit et jour Lan - guit d'a -
fair - er, Dear - er to me than all, Though fair you

cresc.

mour! Fai - tes - lui mes a - veux, Por - tez mes
be! Gen - tle flow'rs in the dew, Bear sighs from

pp

voeux! Ré - vé - lez à son â - me Le se - cret de ma
me! Tell my pas - sion so ten - der, Tell her I will de -

cresc.

flam - me, Qu'il s'ex - hale a - vec vous Par - fums plus
fend her, E'en my life will sur - ren - der, Her knight to

dim.

doux! _____
be! _____

p *cresc.*

Andante *Recit.*

Fa - né - e! hé - las! ce sor - cier, que Dieu dam - ne, M'a por - té mal -
'Tis with - ered! A - las! That dark stran - ger fore - told me what my fate must

Tempo I

heur! _____
be! _____

p *cresc.*

Andante *Recit.*

Je ne puis, sans qu'el - le se fa - ne, Tou - cher u - ne
Nev - er to touch — a sin - gle flow - er, but it must de -

fp

fleur! Si je trem-pais mes doigts dans l'eau bé-ni-te!
cay! Suppose I dip my hand in ho-ly wa-ter!

p *pp*

Andante $\text{♩} = 56$

C'est là — que cha-que soir vient pri-er Mar-gue-ri-te! Voy-
'Tis here, — when day is o'er, that she prays! Mar-gue-ri-te! Yes,

p

Allegro

ons main-te-nant! — voy-ons vi-te! El-les se fa-nent?...
now I will try! — and this mo-ment! Can it be with-ered?

p *p* *pp molto cresc.*

Tempo I. Allegretto

non!... Sa-tan, je ris de toi! — C'est en vous que j'ai
No! — Thou fiend! thy pow'r is gone! — Gen-tle flow-ers, lie

f *tr* *dim.*

foi; — Par - lez — pour moi! — Qu'el-le puis - se con - naî - tre
 there, — And speak — for me: — Say how wea - ry my wait - ing,

L'é - moi qu'el-le fait naî - tre, Et dont mon cœur trou - blé — N'a
 How my heart is beat - ing, While to Her in the air — I

point — par - lé! — C'est en vous que j'ai foi! — Par - lez — pour
 bend — my knee. — Gen - tle flow - ers, lie there — And speak — for

moi! — Si l'a - mour l'ef - fa - rou - che, Que la fleur sur sa
 me! — If my love should a - larm her, May the flow - ers to

hou - che Sache au moins dé - po - ser — Un doux — bai -
charm her Meet her lip to re - lease — A ten - der

dim.

ser! — Un bai - ser, un doux — bai -
kiss! — To re - lease a ten - der

espress. *p*

ser! Un bai - ser, un doux — bai - ser! —
kiss, to re - lease a ten - der kiss! —

rit. *a tempo* *p* *colla voce* *f a tempo*

Non so più cosa son

Aria

from "Le Nozze di Figaro"

English version by
Ruth and Thomas Martin

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 - 1791)

Allegro vivace

Cherubino

Non so più co-sa son, co-sa fac-cio, or di
I can't give you a good ex-pla-na-tion for this

fo-co, o-ra so-no di ghiac-cio, o-gni don-na can-giar di co-
new and con-fus-ing sen-sa-tion. Ev-'ry la-dy I see makes me

lo-re, o-gni don-na mi fa pal-pi-tar, o-gni
trem-ble, makes me trem-ble with plea-sure and pain, makes me

Copyright, 1947, 1948, 1951, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured

don - na mi fa pal - pi - tar, o - gni don - na mi
trem - ble with plea - sure and pain, makes me trem - ble with

p *mf* *p*

fa pal - pi - tar. So - lo ai no - mi d'a-mor, di di -
plea - sure and pain. When of love there is mere - ly a

p *cresc.*

let - to, mi si tur - ba, mi s'al - te-ra il pet - to,
men - tion, I am spell-bound and rapt with at - ten - tion.

e a par - la - re mi sfor - za d'a - mo - re
I weave ro - manc - es and day-dreams to - geth - er,

un de - si - o, un de - si - o ch'io non
filled with long-ing, filled with long - ing I

pos - so spie - gar, un de - si - o, un de -
can - not ex - plain, filled with long - ing, filled with

si - o ch'io non pos - so spie - gar. Non so
long - ing I can - not ex - plain. If I

più co - sa son, co - sa fac - cio, or di fo - co, o - ra so - no di
knew what it is I'd con - fess it, but I am at a loss to ex -

ghia - cio, o - gni don - na can-giar di co - lo - re, o - gni
 press it, yet I know that it al - ways ex - cites me, that it

f *p*

don - na mi fa pal - pi - tar, o - gni don - na mi -
 thrills me a - gain and a - gain, that it thrills me a -

mf *p*

fa pal - pi - tar, o - gni don - na mi fa pal - pi -
 gain and a - gain, that it thrills me a - gain and a -

mf *p*

tar.
 gain.

Par - lo d'a-mor ve -
 Love is my in - spi -

glian - do, par - lo d'a - mor so -
ra - tion, on - ly con - sid - er -

gnan - do, all' ac - qua, all' om - bra, ai mon - ti, ai fio - ri, all'er - be, ai
a - tion. In riv - ers, woods, and flow - ers, I feel its mag - ic

fon - ti, all' e - co, all' a - ria, ai ven - ti, che il suon de' va - ni ac -
stream - ing, a - wake, a - sleep, and dream - ing. In gen - tle winds and

cen - ti, — por - ta - no via con se, — por - ta - no
show - ers, I hear its mel - low tone, — I hear its

via con se. Par - lo d'a-mor ve - glian - do,
mel - low tone. Love is my con-ver - sa - tion,

par - lo d'a-mor so - gnan - do, all' ac-qua, all' om - bra,
themewith-out var - i - a - tion, I tell my love - song

ai mon-ti, ai fio - ri, all' er - be, ai fon - ti, all'
to glens and moun-tains, to riv - ers and foun-tains, to

e-co, all' a - ria, ai ven - ti, che il suon de' va - ni ac - cen - ti, —
moon and stars in heav - en. The gen - tle breez - es ech - o —

cresc. *f* *p* *cresc.*

por - ta - no via con se, — por - ta - no via con
my ev - 'ry word and tone, — my ev - 'ry word and

f *colla voce* *p*

Adagio

se. — E se non ho chi m'o - da, e
tone. — And if no one will lis - ten... and

Tempo I

se non ho chi m'o - da, par - lo d'a - mor con
if no one will lis - ten, then I will talk a

cresc.

me, — con me, — par - lo d'a - mor con me.
lone — of love, — talk to my - self a - lone.

p *f* *p* *f*

Voi, che sapete

Arietta

from "Le Nozze di Figaro"

English version by
Ruth and Thomas Martin

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 - 1791)

Andante con moto

The piano introduction consists of two systems of music. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass clef part consists of a continuous eighth-note accompaniment. The second system continues the same musical texture.

Cherubino

The vocal melody for Cherubino is written on a single staff with a treble clef, two flats, and a 2/4 time signature. The lyrics are: "Voi, che sa - pe - te, che co - sa è a - mor, You know the an - swer, you hold the - key,". The melody is simple and melodic, with some rests.

The piano accompaniment for Cherubino's vocal line consists of two systems of music. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass clef part consists of a continuous eighth-note accompaniment.

The vocal melody for Cherubino's second line is written on a single staff with a treble clef, two flats, and a 2/4 time signature. The lyrics are: "Don - ne, ve - de - te, s'io l'ho nel cor, Love's ten - der se - cret - share it with me,". The melody is simple and melodic, with some rests.

The piano accompaniment for Cherubino's second vocal line consists of two systems of music. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass clef part consists of a continuous eighth-note accompaniment.

Copyright, 1947, 1948, 1951, by C. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured

Don - ne, ve - de - te, — s'io l'ho nel cor.
 La - dies, I beg — you, — share it — with — me.

Quel - lo ch'io pro - vo, vi — ri - di - rò, —
 This new sen - sa - tion I — un - der - go, —

È per me nuo - vo ca - pir nol so.
 It is so dif - f'rent from — all I know.

Sen - to un af - fet - to pien di de - sir, —
 Filled with ex - cite - ment, walk - ing on air, —

Ch'o - ra è di - let - to, ch'o - ra è mar - tir.
First I am hap - py, soon I de - spair.

Ge - lo, e poi sen - to l'al - ma av - vam - par,
Now I am chil - ly, next time a - flame,

E in un mo - men - to tor - no a ge - lar.
Not for a mo - ment am I the same.

Ri - cer - co un be - ne fuo - ri di me,
I am pur - su - ing some sun - ny ray,

Non so chi il tie - ne, non so cos' è. So - spi-ro e
But it e - ludes me, try as I may. I can't stop

ge - mo sen - za vo - ler, Pal - pi-to e tre - mo sen - za sa -
sigh - ing, hard as I try, And then I trem - ble, not know - ing

per. Non tro - vo pa - ce not - te, nè di, Ma pur mi pia - ce
why. From this di - lem - ma I find no peace, And yet I want — it

lan - guir co - sì. Voi, che sa - pe - te
nev - er to cease. You know the an - swer,

che co - sa è a - mor, Don - ne, ve - de - te,
you hold the key, Love's ten - der se - cret,

s'io l'ho nel cor, Don - ne, ve - de - te, —
share it with me, La - dies, I beg — you, —

s'io l'ho nel cor, Don - ne, ve - de - te, —
share it with me, La - dies, I beg — you, —

s'io l'ho nel cor.
share it with me.

Que fais-tu, blanche tourterelle

211

Chanson

from "Roméo et Juliette"

English version by
Dr. Theodore Baker

Charles Gounod
(1818-1893)

Allegretto ♩ = 84

p

cresc.

f

trill

Recit. Stephano
Moderato

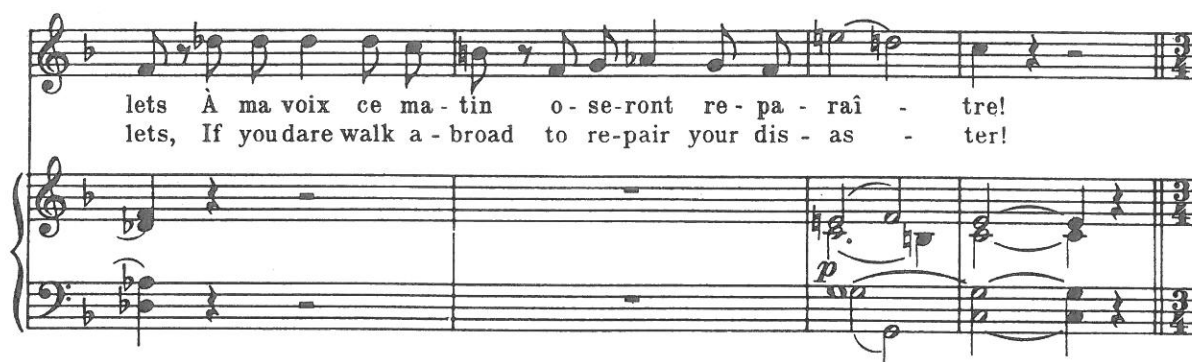
De - puis hi - er je cher - che en vain mon maî - tre! Est - il en - core chez
Since yes - ter eve I vain - ly seek my mas - ter. Can he still be with -

p

, misurato

vous, Mes-seigneurs Ca-pu - lets? — Voy-ons un peu si vos di gnes va-
in with a foe that he hates? — Now let me see, Mes-seigneurs Cap - u-

p misurato



lets À ma voix ce ma - tin o - se - ront re - pa - raî - tre!
lets, If you dare walk a - broad to re - pair your dis - as - ter!

Allegretto ♩ = 88




Poco meno mosso ♩ = 72



Que fais tu, blan - che tour - te -
Dain - ty dove, where - fore art thou



rel - le, Dans ce nid de vau - tours? Quel - que
ly - ing In a wild vul - ture's nest? Soon or

jour, dé - ploy - ant ton aî - le, Tu sui - vras les - a -
 late, far shalt thou be fly - ing, Foll' - wing love's own be -

Red. * *Red.* *

poco animato

mours! — Aux vau - tours, il faut la ba - tail - le, Pour frap -
 hest! — For the vul - tures would fain be fight - ing, And their

p poco animato

per d'e - stoc et de tail - le, Leurs becs sont ai - gui -
 beaks are whet - ted for smit - ing; Full sharp are they, and

Tempo I^o

sés! — Lais - se là ces ois - eux de proi - e, Tour - te -
 strong! — Fly a - way, then, from birds of prey, lovel Thou wert

ten. *ten.* *p* *Red.* *

rel - le qui fais ta joi - e Des a - mou - reux bai -
made on - ly to re - pay, love, Fond kiss - es warm and

rit.

rit. pp

Andantino $\text{♩} = 66$

sers! _____ Gar - dez bien la bel - le! Qui vi - vra ve -
long! _____ Guard ye well her dwell - ing, They who live shall

p

pp

dra! Vo - tre tour - te - rel - le Vous é - chap - pe -
see! For your dain - ty dar - ling May one - day go

p

ra, Vo - tre tour - te - rel - le Vous é - chap - pe -
free, For your dain - ty dar - ling May one - day go

pp

Tempo I^o

ra! ——— Un ra-mier, loin du vert bo-
free! ——— Drawn by love, from his wood-land

pp

ca - ge, Par l'a-mour at - ti - ré, À l'en -
hie - ing, Came a ring - dove that way, All a -

And. * *And.* * *And.* *

tour de ce nid sau - va - ge A, je crois, sou - pi -
round yon - der ey - rie sigh - ing He did rove, so they

And. *

poco animando

ré! ——— Les vau-tours sont à la cu - ré - e, Leurs chan-
say! ——— Lured a - field by a prey they're man - gling, Yet a -

p poco animando

sons que fuit Cy - thé - ré - e Ré - son - nent à grand
far the vul - tures are wran - gling, Their cries the ear af -

a tempo

bruit! — Ce - pen - dant, en leur douce i - vres - se, Nos a -
fright! — And the while, fond - ly won - in woo - ing, Lov - ers

a tempo

Red. *

mants con - tent leur ten - dres - se Aux as - tres de la
twain ten - der - ly — are coo - ing 'Neath won - d'ring stars of

pp

Andantino

nuit! — Gar - dez bien la — bel - le,
night! — Guard ye well her — dwell - ing!

p

pp

Qui vi - vrà ve - drà! Vo - tre tour - te - rel - le
They who live shall see! For your dain - ty dar - ling

Vous é - chap - pe - ra, Vo - tre tour - te - rel - le Vous é -
May one day go free, For your dain - ty dar - ling May one -

Più lento

chap - pe - ra! Gar - dez bien la bel - le, Vo - tre tour - te -
day go free! Guard ye well her dwell - ing, For your dain - ty

rel - le Vous é - chap - pe - ra!
dar - ling May one day go free!

Gerechter Gott

Recitative and Aria
from "Rienzi"

195

Richard Wagner
(1813 - 1883)

Molto agitato $\text{♩} = 104$

f *cresc.* *ff*

Adriano* *f* Recit.

Ge-rech - ter
Al-might - y

Gott! So ist's ent-schie-den schon!
powr! Ere long their swords will clash!

a tempo *f* *piu f*

Nach
To

Waf - fen schreit das Volk - Kein Traum ist's mehr!
car - nage once a - gain, a - new to fight! O O

mf *ff* *f* *piu f* *ff*

*The role of Adriano, son of Stefano Colonna, was written for a mezzo-soprano.

a piacere

Er - de, nimm' mich Jam - mer-vol-len auf!
Heav'n! a - vert from me this fear-ful sight!

ff *mf* *f* *agitato*

agitato sempre

Wo giebt's ein
Hor - ri - ble

f

Schick - sal das dem mei - nen gleicht?
thoughts my wandering mind dis - tress;

pp

Wer liess mich
Come, Death, and

f

dir ver-fal-len, finst - re Macht? Ri-
bring to this poor heart re-lief. Ri-

pp *p* *f*

en - - zi, Un - heil - vol - ler! Welch ein Loos
 en - - zi, Thou am - bi - tious, see thy works!

ff

a piacere

beschworst du auf dies un - glücksel - 'ge Haupt?
 All Rome by thee is cast in mournful gloom,

colla parte

f *cresc.*

mf

Wo - hin wend' ich die ir - - ren Schritte? Wohin das
 This new blood - shed she'll deep - - ly sor-row. Thy ray be -

f *cresc.*

f

Schwert, des Rit - - ters Zier?
 stow, O boun - - teous Lord!

f *p*

Più tranquillo ed espress.

Wend' ich's auf dich, I - re - nen's Bru - der? zieh' ich's auf mei - nes Va - ters
 My soul per - plexed ad - vice would bor - row, Du - ty or love shall have my

Andante

Haupt?
sword?

p *espress.* *più p*

espress. *p*

p molto espress.

In sei - ner Blü - the
O dreams of youth, so

bleicht mein Le-ben, da-hin, da - hin ist all mein Rit-ter-thum, der Tha - ten Hoffnung
dear, so tender, A - way, a - way, sweet visions of past time; All bliss - ful hopes I

ist — ver-lo - ren, mein Haupt krönt nimmer, krönt nimmer Glück und Ruhm. Mit
must — sur-ren-der, My life doth wither, doth with-er in — its prime! Would

a piacere

trü - bem Flor um - hül let - sich mein -
but one star now break with light The -

Stern im er - sten Ju - gendglanz, durch düst - re Glu - then
aw - ful gloom of this dark night! Love, Love him - self, that

drin - get selbst der schönsten Lie - be Strahl in's Herz. Mit trü - bem
swayed my breast, Now crushed by grief this heart hath left! Would but one

Flor um - hüllt mein Stern sich im er - sten Ju - gend - glanz, durch düst - re
star now break with light The gloom of this dark night! Love, Love him

Glu - then drin - get selbst der schönsten Lie - be, der schön - sten
self, that swayed my breast, by grief now con - quered by grief now

un poco ritard.

Lie - be Strahl in's Herz, der schön - sten Lie - be Strahl in's
con - quered me — hath left! by grief — now con - quered me — hath

colla parte *pp* *pp*

p espress.

Herz. In sei - ner Blü - the
left! O dreams of youth, so

a tempo *p* *cresc.* *fp*

bleicht mein Le - ben, da - hin, da - hin ist all mein Rit - ter - thum, der
dear, — so ten - der, A - way, a - way, sweet visions of past time! All

cresc. *rall.* *3* *3* *3*

Tha - ten Hoff - nung ist — ver - - lo - - ren, mein Haupt krönt
bliss - ful hopes I must — sur - - ren - - der, My life — doth

p *p dim. e rall.*

mezza voce *a tempo*

nim - - - - - nner - Glück und Ruhm! mein Haupt krönt
with - - - - - er — in — its prime, my life — doth

pp *dolce* *col canto* *p a tempo* *cresc.*

p

nim - mer, ach! — nim - mer Glück — und Ruhm, mein Haupt krönt
with - er, ah! — with - er in — its — prime, my life doth

f *p* *p* *cresc.*

nim - mer, ach! — nimmer Glück und
with - er, ah! — with-er in its

più f *f*

Ruhm, mein Haupt krönt nim - mer Glück — und Ruhm!
prime, my life doth with - er in — its prime!

ff *p* *p*

f *dim.* *p* *p* *pp* *ff*

Allegro

(The bell of the Capitol is heard tolling.)

mf *f* *più f*

mf Wo war ich? Ha! wo bin ich jetzt? die
Where am I? Ah, what now to do? That

f molto agitato

Glo - cke! Gott, es wird zu
sig - nal! Heav'n! what aw - ful

più cresc.

sempre cresc.
spät! Was nun be - gin - - - nen?
sound! The time is fly - - - ing!

sempre cresc.

Ha! nur Eins! hin - aus zum
Du - - ty bids, yes, to my

ff *mf*

Va - - - ter will ich flieh'n! Ver - -
fa - - - ther I must go! 3 With 6

söh - - - nung glückt viel - leicht dem
him I'd fain to - day be

Sohne, - er muss mich hö - ren, denn sein Knie um-fas-send, ster -
conquered, and per-ish rath-er than a shame - - ful vic-try with

a piacere *animato*
- be wil - - lig ich! Auch der Tri
his foes to share! Yet, if his

cresc.
bun heart wird mil - - de sein; in Frie - -
to peace in - clines, then, Tri - -

- den wand' ich glüh'n - den Hass! Du
- bune, thou must yield to me! O

molto cresc.

cresc.

ff

Maestoso

And.

*

grandioso

Gna - den-gott, zu dir fleh' ich, der Lieb' in je - der Brust ent -
God of mer - cy, God of peace, Hear thou my pray'r, from ven-geance

ff

mf

flammt! Mit Kraft und Se - gen waff - ne mich, Ver -
cease! Ce - les - tial spi - rit, now de - scend, And

3

Vivace *con anima*

söh-nung sei — mein hei - lig Amt. Mit Kraft und Se - gen
make their hearts — in con-cord blind! Ce - les - tial spi - rit,

f

p molto animato

cresc.

waff - ne mich! Ver - söh - nung
now de - scend, And make their

cresc.

sei mein hei-lig Amt! Mit Kraft und Se - gen waff - he
 hearts in - con-cord blend! Ce - les - tial spi - rit, now de-

mich, Ver - söh - - - nung sei mein hei - lig Amt, Ver -
 scend, And make their hearts in con - cord blend, and

cresc. *f*

söh - nung sei mein hei - lig Amt!
 make their hearts in con - cord blend!

cresc. *a piacere* *ff*

